



LUCIANA  
CRAVEIRO  
VILANOVA

## **A EXPANSÃO DO ESPAÇO CÉNICO – MÁQUINAS DE CENA COMO OBJECTOS ARTÍSTICOS**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro, Professor do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico a todos que contribuíram para eu realizar este Mestrado; aos meus pais, irmã, Gatote, amigos, tios avós, primos e mais primos. Em especial ao futuro também artista Samuel Vilanova e em memória de meus sempre amados e lembrados avós.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Professor Doutor Carlos Fragateiro por ter tornado as coisas mais leves, sempre me fazer acreditar que tudo é possível e me permitir acesso à sua grande biblioteca teatral. Ao amigo João Vilnei por ter me emprestado suas próprias vivências e experiências como ex aluno deste curso para que meu trabalho funcionasse bem, e pela paciência de analisar cada vírgula e detalhe do que eu escrevia.

### **AGRADEÇO TAMBÉM**

ao Prof. Dr. Paulo Bernardino, pelas fundamentais indicações ao longo do curso;

ao Prof. Dr. Pedro Bessa, por criticar e elogiar pequenos trabalhos anteriores a este, me estimulando e mostrando o sentido da realização de uma dissertação;

ao namorado e melhor amigo Vinícius Couto por sempre me fazer rir nos intervalos e aguentar todos os ataques de estresse;

aos tios avós Maria Libânia e Alcino Soares por me darem casa, comida e roupa lavada no meu primeiro mês em Portugal;

à prima Cidália por me esperar duas horas e quarenta minutos no aeroporto, enquanto eu ainda era apenas brasileira e tive que responder a um longo interrogatório para entrar em Portugal pela primeira vez;

à querida Tia avó Aurora que fez da casa dos fundos uma verdadeira residência artística;

ao Mateus Sarmento que foi meu irmão mais velho e mais novo em Aveiro;

à amiga Camila Honda por sempre me entender, ouvir e rir muito das nossas imaginações compartilhadas;

à minha mais nova irmã Inês Coelho por fazer o papel de melhor amiga, irmã, mãe, filha e até mesmo bichinho de estimação;

à amiga Juliana Avarenga que deu mais vida aos dias cinzentos de Aveiro;

ao amigo André(Jedis) por me contagiar com tranquilidade, alegria e pão de queijo;

à minha sempre e melhor amiga Adriana Lessa que mesmo do outro lado do Oceano, me foi um grande exemplo para concluir este curso;

aos amigos do centro do Yoga - Áshrama Ria de Aveiro pelo carinho, apoio e energia de sempre.

## O JÚRI

Presidente

**Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos**

Professor auxiliar da Universidade de Aveiro.

Arguente principal

**Prof. Doutor Amílcar Pinto Martins**

Professor auxiliar da Universidade Aberta.

Orientador

**Prof. Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro**

Professor auxiliar da Universidade de Aveiro.

## palavras-chave

cenário; objectos cénicos; Artes visuais; *Máquinas de cena*.

## resumo

O cenário teatral em termos plásticos assume um papel de arte visual e ganha destaque pelo seu valor estético, mas também pelos seus processos criativos que o precedem. Um exemplo desta forma de criação e concepção é a obra de Robert Wilson, que acaba por ter parte dos cenários e objectos cenográficos expostos em galerias, afirmando assim, a auto-suficiência destes objectos cénicos como obra de arte. Mas nesta pesquisa, exploro as *Máquinas de cena* de *O Bando*, que se comportam como um único objecto cénico e que com suas semelhanças com artes visuais deslocam-se para ambientes fora do âmbito teatral. Utilizo como material principal para a pesquisa uma entrevista que fiz ao João Brites.

## **mots-clés**

la scène; les objets scéniques; les arts visuels; *Máquinas de cena*

## **résumé**

La scène du théâtre, dans le sens plastique du terme, joue un rôle d'art visuel et se met en valeur par son esthétique, mais aussi par les processus créatifs qui le précèdent. Un exemple de cette forme de création et de conception est l'œuvre de Robert Wilson, dont une partie du décor et des objets scéniques sont exposés dans les galeries, affirmant de cette manière l'autosuffisance de ces objets comme un chef-d'œuvre scénique. Mais au cours de cette recherche, j'explore les *Máquinas de cena* [machines de scène] de *O Bando*, qui représentent un seul objet scénique et qui, de part ses ressemblances avec les arts visuels, engagent un mouvement vers l'extérieur de l'environnement théâtral. Pour cette recherche, je m'appuie essentiellement sur l'entretien que j'ai eu avec João Brites.

## ÍNDICE

Resumo -----	5
Résumé -----	6
Introdução -----	9
1 A cenografia contemporânea como objecto cénico -----	13
2 <i>Máquinas de cena</i> como objecto cénico -----	25
2.1 Classificação dos objectos cénicos -----	25
2.2 <i>Máquinas de cena</i> – uma breve análise -----	30
3 <i>Máquina de cena</i> como objecto artístico-----	35
3.1 O <i>Bando</i> -----	35
3.2 A exposição -----	39
3.3 Objectos cénicos que sobrevivem à acção teatral-----	42
4 O Teatro e as Artes Visuais -----	53
4.1 O renascimento da <i>Gesamtkunstwerk</i> -----	53
4.2 Objectos específicos -----	54
4.3 Sem fronteiras -----	55
Conclusão -----	61
Referências Bibliográficas -----	67
Referências Internet -----	69
Anexos	
Anexo I – Entrevista João Brites -----	71
Anexo II – Figuras -----	75





## INTRODUÇÃO

Minha formação é em Artes Cénicas/Cenografia e Artes Cénicas/Indumentária, ambas pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Por já ter estudado Teatro e especificamente a construção e execução de cenários e figurinos teatrais durante cinco anos, tenho como base visual artística a questão do espaço cénico que na maioria dos casos encontra-se envolvido com a acção proveniente de uma narrativa teatral, e que resulta numa abordagem conceptual, visual e artística.

Desde que escolhi ser cenógrafa<sup>1</sup>, penso em fazer com que um cenário<sup>2</sup> teatral sobreviva à acção para prolongar sua “vida”. Expor objectos cénicos fora do contexto teatral já seria um começo, tal e qual ocorre com as *obras criações* de Robert Wilson. Mas pensava em ter objectos ou cenários inteiros projectados especificamente para determinadas peças teatrais, que pudessem, entretanto, compor ou gerar acções independentes daquele primeiro ambiente e concepção para o qual foram elaborados. Essa ideia se afirmou quando cumpri as cadeiras referentes ao Mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro, pois pude experimentar expor objectos artísticos que não foram confeccionados para o Teatro. Algo realmente novo para mim, uma experiência que me fez querer relacionar estes dois universos – Teatro e Artes plásticas.

Constatei, enquanto artista, que era necessário obter um só objecto para corresponder a todos os cenários existentes numa peça teatral. Isso porque um único elemento poderia ser transportado e explorado em outras situações não teatrais, com mais facilidade, já que não dependeria tanto de outros artifícios, antes encontrados nos espectáculos. Um objecto cénico, que compõe um cenário, ainda é muito ligado à sua origem. Já se esse cenário fosse apenas um elemento, se tornaria mais fácil a adaptação deste em outros conceitos. Então, era preciso achar um objecto que corresponderia a todo

---

<sup>1</sup> Cenógrafo: profissional que cria o espaço para as ações teatrais. Concebe o cenário que vai atender às exigências dramáticas e físicas da obra teatral. Acompanha e satisfaz, também, as novas necessidades surgidas das transformações ocorridas durante a obra teatral. Criador dos signos plásticos do espetáculo, organiza a produção teatral em sua participação plástica, implantando sua concepção no edifício teatral. (Del Nero 2009:334)

<sup>2</sup> Cenário: elementos plásticos que dão espaço à ação cénica. Há cenários estáveis e únicos; cenários móveis; projetados; feitos por iluminação; simbólicos e mutáveis. del Nero 2009:334 (Del Nero 2009:334)

um cenário teatral, mas que se sustentaria com suas características permanentes, independentes da acção cénica.

Assim, fui à procura de artistas ou exemplos que se aproximavam desse meu desejo. Além de Robert Wilson, que de facto possui objectos cénicos expostos, conheci em Évora, Portugal, no *Scenography Expanding Symposia 1-3* (2010), João Brites e todo o trabalho do grupo *O Bando*. O trabalho cenográfico deste grupo se aproximava mais do meu interesse do que as obras criações de Wilson, devido ao facto de que estas últimas eram apenas alguns objectos cénicos deslocados do Teatro. Com *O Bando*, existiam peças utilizadas como elementos da cenografia que continham diversos cenários aglutinados. Eram as *Máquinas de cena* e ao saber da existência delas, adquiri o livro específico e pude começar a imaginar o potencial desses objectos. Estava aí o meu principal objecto de estudo – as *Máquinas de cena* – que só fui realmente afirmar quando já havia lembrado e estudado a história dos objectos cénicos.

Com o palpite de que as Máquinas de *O Bando* seriam fundamentais para esta pesquisa, tratei de remarcar um encontro com João Brites, já que recentemente tínhamos nos esbarrado na PQ<sup>3</sup> 2011, em Praga. A entrevista foi marcada na sede do grupo o que me possibilitou conhecer o espaço, além de poder vivenciar a exposição *Ao Relento – scene machines exhibition*, que reúne algumas das *Máquinas de cena* utilizadas em distintos espectáculos.

O grupo é conhecido por suas produções em espaços não convencionais e por sua cenografia<sup>4</sup>, nomeada como *Máquina de cena*, que possuem uma unidade estética e simbólica que prevalece durante décadas. Um objecto que contém diversificadas possibilidades visuais através de seu mecanismo e variáveis posições. Alguns espectáculos contam com mais de uma dessas Máquinas, mas mesmo assim, elas podem ser consideradas como uma cenografia única, um concentrado de cenários em um só objecto.

Essas Máquinas são deslocadas do ambiente teatral e passam a ser vistas como obras de arte. Esta pesquisa visa justamente estudar essa transferência de lugares e acumulações de valores adquiridos por esses objectos cénicos. Como se aproximam das artes visuais podem ser tratados como independentes do espectáculo para o qual foram projectados. As Máquinas fazem parte das cenografias de *O Bando*, mas conseguem

---

<sup>3</sup> Prague Quadrennial of performance design and space. [Quadrienal de Praga 2011]

<sup>4</sup> Cenografia: arte do cenógrafo, primeiramente citada por Aristóteles e referida como arte introduzida por Sófocles. A princípio localizava no espaço a situação das peças gregas. Desenho de cena. (Del Nero 2009:334)

sobreviver às montagens cénicas e quando expostas, se comportam de maneira diferente do que quando inseridas em cena<sup>5</sup>.

A cenografia é um importante elemento que compõe a obra teatral, mas que não sustenta sozinha o espectáculo. Ela só está activa quando agregada aos outros elementos cénicos essenciais: a luz, o som, a indumentária, o texto, os actores e até mesmo o público. As Máquinas por serem parte dessa cenografia acabam por serem vistas como um concentrado de cenários, que fora do ambiente teatral, conseguem revelar mais do que foi visto anteriormente no espectáculo. Isso deve-se a uma série de características específicas dessas Máquinas que descrevo e analiso ao longo desta dissertação.

Ao serem avaliadas para outros fins, ainda prevalece nas Máquinas a ligação com o Teatro? Afinal foram projectadas para resolverem determinadas cenas. O objecto cénico que se destacou, apenas sobreviveu à acção teatral por sua estética, ou abrange outra perspectiva e um novo conceito? Poderia ser considerado, esse objecto originado do Teatro, como um elemento documental sobre o espectáculo para o qual foi elaborado, quando exposto em uma galeria de arte?

Questões que com a pesquisa procurei esclarecer, mas sempre utilizando como objecto de estudo as *Máquinas de cena*. Analisei o livro *Máquinas de cena – O Bando*, no qual se encontram fotos, relatos e descrições minuciosas desses objectos. Além disso, fiz uma entrevista ao João Brites dando ênfase aos questionamentos sobre as Máquinas. Esta entrevista encontra-se no Anexo I e quando transcrevo partes dela durante o texto, as separo subtilmente da minha escrita, através da utilização de um espaçamento diferenciado: espaçamento simples. Não optei por espaços antes e depois dos parágrafos e nem tentei outras formas mais gráficas para separar essas transcrições da entrevista do resto do texto, porque o conteúdo que nelas se encontra, realmente faz parte do texto, como que uma costura, dá continuação e interliga os parágrafos que as antecedem e sucedem, portanto não há motivo para rompimentos.

Para que não se tenha interrupções, todas as figuras que auxiliam o esclarecimento do conteúdo dessa dissertação, encontram-se no Anexo II, pois algumas já são bem conhecidas e não são essenciais para o entendimento. Logo, o facto de estarem em anexo contribui para uma leitura mais limpa e directa. As figuras ilustram, mas não são essenciais para esclarecer o conteúdo.

---

<sup>5</sup> Cena: (do grego skene, “barraca”, “construção leve.”) Local da ação. Espaço cénico ao redor do qual está o cenário ou edifício teatral. (Del Nero 2009:334)



## **Capítulo I – A CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA COMO UM ÚNICO OBJECTO CÉNICO**

O teatro, ao longo do século XX, sofreu intensas mudanças, algumas são fundamentais ressaltar para que se entenda porque a cenografia ganha um destaque, passando a ser um elemento forte para a realização de espectáculos e, em alguns casos, a ser considerada como um objecto cénico, ou seja, um único objecto concreto. Sendo neste último caso, o ponto importante para o estudo desta pesquisa.

No início do século passado, “os simbolistas tinham pressentido o que a cena podia ser nas mãos do poeta, senhor de uma orquestra composta por todas as artes” (Pignarre 1979:125), uma tendência que pode ter levado os pensadores teatrais a apostaram numa mudança que diz respeito à outra figura para reger todo o espectáculo: a introdução da figura do director de cena. Carlson (1997) afirma que as ideias simbolistas deixaram a França, mas continuavam a propagar-se por outros países e que foi na Inglaterra que surgiram contribuições significativas para a teoria simbolista do teatro, como as do crítico Arthur Symonds(1856-1945) e do cenógrafo Edward Gordon Craig<sup>6</sup> (1872-1966). Estes apostavam em uma visão artística única, ou seja, toda a concepção de um espectáculo era administrada por uma única pessoa, o director cénico, cuja função era coordenar a criação e os dirigentes dos diferentes sectores artísticos de uma produção cénica. “O novo teatro, portanto, se baseará não na arte do dramaturgo, mas na do director de cena, que controlará, ainda que não o crie especificamente, cada elemento da produção. Também o actor deve subordinar-se à cenografia total.” (Carlson 1997:297) A implementação da figura do director cénico a primeira importante mudança que aponto, desenvolve-se a partir dos pensamentos de Craig, que apontava para “uma nova estética teatral de orientação simbolista” (Carlson 1997:296), visando a “subordinação de todos os elementos a uma visão artística única.” (Carlson 1997:296)

A figura do director cénico deve ter influenciado bastante o desenvolvimento da cenografia, pois mesmo que a cenografia tenha continuado a ser confeccionada dentro de um projecto que é composto por diferentes partes, agora há um eixo central, que conduz a

---

<sup>6</sup> “Craig, Gordon (1872-1966) ator, diretor, cenógrafo e teórico inglês. Durante 17 anos trabalha com Henry Irving como ator shakespeariano. A partir de 1900 dedica-se, depois de estudos e leituras, à direção. Em todos os seus projetos de encenação, Craig concebe e desenha cenários volumétricos e depurados para os quais a luz é fundamental. Escreve textos teóricos e muitos artigos sobre teatro. A partir de 1908 se instala na Itália, fundando uma escola de teatro em Florença. Em 1912, convidado por Stanislavski, monta *Hamlet* em Moscou. Sua obra e suas ideias difundem-se por toda a Europa. Juntamente com Appia influencia toda a vanguarda teatral europeia e a cenografia contemporânea.” (Ratto 1999:158-159)

criação destes diversos artistas criadores, de acordo com os seus respectivos sectores, em direcção ao produto final. Portanto, a cenografia continua a ser um membro de uma estrutura completa, podendo considerá-la como apenas mais um pilar do espectáculo, não se tratando ainda de um elemento independente e autónomo da concepção cénica. Até pode-se considerar partes dela como estruturas independentes, mas ao lidar com estes elementos cenográficos separadamente não se tem a cenografia, pois dessa forma não se teria o conjunto e cada elemento depende do outro para construir um todo. Além do mais, as cenografias dessa época eram enormes em termo de quantidade de cenários com numerosos trainéis<sup>7</sup> e praticáveis<sup>8</sup> que os compunham, por isso, não seria um simples objectos desses que eram dependentes de um todo, que conseguiriam representar toda a cenografia. Del Nero caracteriza a cenografia com as seguintes palavras:

Toda cenografia teatral é concebida e realizada na relação com uma ação, um texto dado, um argumento, uma proposta, um programa ou um objeto. É uma dramaturgia do espaço. A cenografia organiza o espaço, imagens, objetos e, sobretudo, a ordem dos vivos, da presença, da revelação diante dos espectadores. (Del Nero 2009:288-289)

A revelação, surpreendente e precisa, de novos cenários no decorrer da peça, que ocorre diante dos olhos do público, se faz muito presente no tipo de cenografia que vai ser o ponto de estudo desta pesquisa. Refere-se à uma cenografia que deixa de ser este conjunto de diversos elementos independentes que constituem cenários específicos para cada situação dramática, e passa a ser um único objecto cénico com o qual se revelam vários cenários embutidos.

Cada cenário corresponde à uma determinada cena, por isso, se juntar num só ambiente todos os cenários correspondentes às distintas cenas, não se transmitiriam as respectivas mensagens que neles se encontravam. Neste exemplo, essa junção dos cenários não será mais a cenografia idealizada e apresentada, não passando de uma mistura de cenários com diferentes características, que só poderiam representá-la, quando estivessem em seus determinados lugares e agrupamentos menores. Embora, nestes cenários prevaleça uma unidade visual, a qual caracteriza o cenógrafo em questão, que desenvolveu todos eles

---

<sup>7</sup> “Trainel é uma armação de madeira sobre a qual se entela um pano; bastidor; chassi.” (Del Nero 2009:353)

<sup>8</sup> “Elemento cenográfico constituído de uma pranchada sobre seu cavalete ou polé, sobre o qual se faz uma representação. Pode ser revestido ou pintado. O primeiro praticável móvel foi o grego *ekyclema*. Corria sobre rodas interior. Na Commedia dell’Arte, o praticável era o único elemento cenográfico, às vezes acrescido de uma cortina de fundo. Lope de Vega dizia: “Para se fazer teatro são necessários dois atores, um praticável e uma paixão”. (Del Nero 2009:349)

à partir de uma única concepção visual, pois projecta-se uma cenografia com uma certa coerência ou unidade, seja ela quanto à forma, à cor, ao material, matéria-prima, ou conceito.

Quando se tem a cenografia como um único objecto, nele já estão contidos os múltiplos cenários. Esta única estrutura é como uma condensação de toda cenografia do espectáculo. Assim, analisarei este tipo de cenografia, que se apresenta como um único objecto multifuncional e as vezes multifacetado e por ser um elemento completo que se pode deslocar ou até mesmo lidar independentemente de todo o meio do qual faz parte. Para se conseguir este objecto cénico é preciso recordar os desejos de Antonin Artaud<sup>9</sup>, que junto do seu Teatro da Crueldade, buscavam se libertar da palavra, ou seja, do texto e do diálogo, para que pudessem produzir um Teatro através da linguagem física e dos sentidos. “Essa linguagem física [...] consiste de tudo que ocupa a cena, de tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos ao invés de dirigir-se em primeiro lugar ao espírito como o faz a linguagem das palavras.” (Artaud 1985:51-52) A construção desse objecto único, que representa toda uma cenografia, deve ser proveniente da exploração do texto dramático, voltada para sua visualidade e poesia. “Poesia no espaço que se resolverá exatamente naquele domínio das coisas que não pertencem estritamente às palavras.”(Artaud, 1985: 52) Significa não esquecer-se de que a cenografia é a dramaturgia visual do texto.

No início do século, era um pouco esquecida essa função da cenografia e os cenógrafos caíam em tentação ao lerem as rubricas específicas, bem demarcadas, de cada cena. Se houvesse um castelo, um castelo seria construído. Se em seguida precisasse de um jardim, todos os elementos eram substituídos por novos representantes de um jardim. Gastava-se imenso tempo e materiais para realizar os desejos visuais das rubricas. Ratto fala sobre dar ouvidos, ou não às rubricas contemporâneas:

Nas obras dos autores contemporâneos, a partir praticamente do fim do século XIX, a descrição dos cenários obedece a exigências realmente dramáticas que não devem ser ignoradas, embora a obediência passiva às indicações fornecidas nem sempre se constitua num bom caminho para um espectáculo de valores reais. O campo da criatividade não é limitado nem o será pelas rubricas. (Ratto 1999:28)

---

<sup>9</sup> Artaud, Antonin (1896-1948) Francês, um dos maiores teóricos revolucionários do teatro contemporâneo. Até hoje ele continua na vanguarda com suas ideias extremamente lúcidas e renovadoras. Muitos consideraram erroneamente que sua visão incandescente derivava de uma loucura potencial. Seu livro, *O teatro e seu duplo*, é obra fundamental que deve ser lida por todos que querem se aproximar da arte do espectáculo pelas sendas da criatividade. (Ratto 1999:153)

Essa limitação da criatividade para se produzir material cenográfico pode ter sido originada pela facilidade de se montar qualquer objecto e qualquer coisa no palco, próximo ao que ela é na “vida real”, após a introdução da cenografia tridimensional. Assim, cito a segunda mudança que considero importante para evolução, destaque e autonomia da cenografia: a tridimensionalidade. “Adolfo Appia<sup>10</sup>, a quem uma longa reflexão sobre a dramaturgia lírica de Wagner levava a conceber que ‘a estrutura física do teatro deve servir para revelar a estrutura intelectual do drama’” (Pignarre 1979:126) implementou elementos que não estavam mais presos na pintura, ou seja, em duas dimensões. Esta ideia de Appia o levou a questionar que se o actor é uma das estruturas físicas do teatro e é tridimensional, tudo que o rodeia também devia o ser. Appia estabeleceu o fim dos painéis pintados ilusionistas para dar lugar a objectos tridimensionais. Ratto descreve a tridimensionalidade comparando desenhos de cenário de Appia com os anteriores de Craig, com as seguintes palavras:

Comparando este cenário com os anteriores, é fácil perceber como a preocupação de artistas absolutos em relação ao espaço se identifica num jogo de volumes e de planos onde a tridimensionalidade não é mais fictícia (como na cenografia operística) mas concreta, aceitando todo tipo de movimento e de composição de personagens, recebendo e aceitando a luz como elemento que complementa dramaticamente a concepção do espetáculo. (Ratto 1999:31)

Como comenta Ratto, a luz também foi significativa para a evolução da cenografia. Ela vem acompanhada com o aperfeiçoamento técnico dos elementos e maquinarias teatrais. Pignarre descreve a evolução cenográfica com a aparição da luz eléctrica:

O emprego da lâmpada incandescente (1890) diminui os riscos de incêndio e dá ao cenário todo o prestígio da luz colorida. Em breve as «cúpulas» de Mariano Fortuny darão aos céus uma profundidade ilimitada. Ascensores permitirão acelerar a colocação dos cenários; cenas giratórias resolverão de uma forma quase perfeita o problema das mudanças à vista. (Pignarre 1979:127-128)

A partir do momento em que a luz se alia à cenografia, passam a ser parceiras de criação e execução. Esta companheira da cenografia se apresenta perante ela com duas funções: ora é independente da cenografia e apenas completa ou dá suporte ao cenário; ora é uma parte essencial da cenografia, construindo-a de facto, comportando-se como matéria-prima cenográfica.

---

<sup>10</sup> “Appia, Adolph (1862-1928) Suíço de origem italiana. Diretor, cenógrafo e teórico de teatro. Seus projetos cenográficos carregados de poesia interpretam em profundidade as temáticas que a dramaturgia e o lirismo da música propõem. Sua cenografia, antinaturalista por excelência, apodera-se da luz, orquestrando-a em seu espaço tridimensional.” (Ratto 1999:152)



Quando a luz se apresenta como um elemento que só completa ou dá suporte, sustenta a ideia de Ratto que diz que a cenografia não conta a dramaturgia sozinha. O espectáculo teatral é composto por elementos que em conjunto, na hora da acção, constroem toda a visualidade que se espera passar ao público. A cenografia é completa quando a peça está a ser encenada, pois além da luz, outros elementos materiais, plásticos e atmosféricos, a complementam. Conforme às palavras de Ratto:

A verdadeira cenografia é determinada pela presença do actor e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, consequentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas acções cria uma arquitectura cenográfica invisível para os olhos mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado. (Ratto 1999:38)

Assim como todos os outros componentes que actuam num espectáculo teatral, a luz tem implicações sobre a cenografia mesmo quando se comporta como um elemento à parte. Mas quando se tem o contrário, ou seja, a luz identificada como essência da construção cenográfica, ela não só constrói com a cenografia, como também a constrói. Nesse caso, a luz se apresenta sob a forma das projecções de vídeo que projectam espaços ilusórios criando-se atmosferas irreais e espaços virtuais. Todos esses elementos virtuais produzidos são considerados como objectos cénicos que além da construção de cenários, podem estender o espaço cénico.

Svoboda<sup>11</sup> é um dos pioneiros a utilizar a luz como elemento cenográfico criando outras dimensões espaciais e por isso se destaca entre os cenógrafos actuates no período de transição do moderno para o contemporâneo. Svoboda, que através de pesquisas técnicas e actuação artística deu continuidade aos estudos e projectos de Craig e Appia, proporcionou soluções técnicas e instrumentais que permitiram ao cenógrafo ir além dos limites do espaço teatral. “Trabalhou nos maiores teatros do mundo, reunindo valores técnicos nos campos da óptica, da iluminação, da cinética cenográfica e dos novos meios para fazê-lo. Foi quem mais realizou os sonhos de Appia e Craig. Uniu ilusão e expressão, técnica e arte.” (Del Nero 2009:269)

Além da semelhança com os projectos de Appia e Craig, Christopher Baugh aponta Meyerhold também como um dos precursores inspiradores de Svoboda, já que os três

---

<sup>11</sup> Svoboda, Joseph (1920-2002) “Cenógrafo tcheco. [...] O teatro de Svoboda, cuja ambição vai além da própria cenografia, por ele considerar que sua contribuição é de tal forma integrada à direção do espetáculo, constitui-se em verdade numa co-direção tão impositiva que é impossível dissociá-la como um complemento decorativo. Profundo conhecedor de toda a tecnologia contemporânea, desde a ótica até a informática, seu espetáculo *A Lanterna Mágica* é a máxima expressão de sua competência e sensibilidade, pois une numa única ciranda atores, bailarinos e, principalmente, a magia de uma lanterna que de lanterna guarda somente a lembrança.” (Ratto 1999:175)

artistas teatrais do início do século XX idealizavam servirem-se da luz, como o director do *Lanterna Mágica* o fez. A seguinte citação do autor descreve este ponto em comum entre os nomeados cenógrafos e director de cena, respectivamente:

As Appia, Craig and Meyerhold atomized and pondered the consistency and texture of the theatrical experience during the early decades of the twentieth century, they realized that as well as serving to represent the real world, light could also serve to expose the falseness of traditional conventions and to celebrate the only true theatrical reality, which existed at the moment of performance itself.<sup>12</sup> (Baugh 2005:120)

Mas foi nas mãos de Svoboda que a luz ganhou esta função de auxiliar a ficção cénica para ser compreendida como realidade. Não utilizou só da técnica antes conceituada por Appia, Craig e Meyerhold, apostou em utilizar a luz como elemento expressivo e artístico. Baugh descreve o trabalho de Svoboda com as seguintes palavras:

He always committed to an understanding of scientific principles and the development of advanced technology within his scenographic solutions, he also maintained a great respect for the intuitive solution and was consistently sensitive to the inter-relation of time, space, movement and light in the theatre – to the holistic sense of the plasticity of the stage that has been such an over-riding perception of the twentieth century.<sup>13</sup> (Baugh 2005:135)

Os cenários de Svoboda iam além do edifício teatral, mas sem sair do seu espaço físico. A vontade de expandir-se para além do edifício teatral ainda acontece, como por exemplo com *O Bando*, onde Brites diz que “o ideal seria que cada criação teatral se pudesse inscrever num espaço dinâmico diferente, com diferentes possibilidades de circulação. (Brites 2005:28). Essa ideia teve início com a aparição do cinema, pois as possibilidades espaciais eram ilimitadas. Assim, o Teatro começa uma luta assídua contra o cinema. Barbosa descreve os artifícios utilizados pelo Teatro para tentar romper com seus limites espaciais:

E tal limitação parecia não ter saída. Tentaram-se soluções de carácter mecânico: palcos giratórios, tapetes rolantes, cenários projectados, mas todos esses dispositivos pareciam desproporcionados pela monstruosa complexidade técnica que exigiam. Depressa se viu que

---

<sup>12</sup> Tanto Appia, como Craig e Meyerhold atomizaram e ponderaram sobre a consistência e textura da experiência teatral durante as primeiras décadas do século XX, eles perceberam que além de servir para representar o mundo real, a luz poderia também servir para expor a falsidade das convenções tradicionais e para celebrar a única verdadeira realidade teatral, que existia no momento da performance em si. (Baugh 2005:tradução nossa)

<sup>13</sup> Ele sempre teve compromisso em entender os princípios científicos e o desenvolvimento da tecnologia avançada nas suas soluções cenográficas, ele sempre manteve um grande respeito pela solução intuitiva e foi consistentemente sensível para a inter-relação do tempo, espaço, movimento e luz dentro do teatro – o sentido holístico da plasticidade do palco, que tem sido uma percepção primordial do século XX. (Baugh 2005:tradução nossa)

não era pelo caminho da técnica que o teatro poderia alguma vez igualar o cinema. Foi insensivelmente, porém, e com a maior simplicidade de meios, que o teatro se viu subitamente liberto de tal condenação. (Barbosa 1982:37)

A simplicidade de meios na construção de um cenário fez com que a plasticidade da cena fosse colocada de maneira abstracta, ou seja, em termos visuais aplicavam-se formas, cores e materiais que representavam ou remetiam a outros que na concepção humana eram denominados concretos. Assim, temos a terceira mudança cenográfica: o abstraccionismo.

O carácter plástico da cenografia ganha grande importância com as novas tecnologias aplicadas em sua concepção, passando os cenários a exigir habilidades específicas para as suas construções. Tal imponência estimula o desenvolvimento de verdadeiras obras de artes e a cenografia passa a ser projectada com maior importância e destaque. As possibilidades para se resolverem mudanças de cenários e conceitos visuais dos espectáculos cénicos expandem-se.

Assim, a relação entre cenário e tecnologia ganha profundidade, juntamente com o uso sofisticado da iluminação (as próprias projecções de imagens e sistemas ópticos e electrónicos). Os cenários passam a ser surpreendentes e inovadores em relação à sua plasticidade e estética visual. Cyro Del Nero fala do trabalho de Robert Wilson, “com todos os elementos visuais criados e mais os elementos sonoros, é feito de ‘visões’ que transcorrem lentamente, com propostas insólitas e incomparavelmente belas e poéticas.” (Del Nero 2009:277) O próprio Bob Wilson descreve a característica plástica do seu trabalho com as seguintes palavras:

Le langage du corps, de la lumière, dès décors, ou l’architecture de l’espace communiquent aussi dès idées. C’est une partie du tout, ce n’est pas seulement un texte qui est dit ou une langue qui est parlée, c’est également un langage constitué de signes et de signaux visuels. [...]Un spectacle est avant tout une structure.<sup>14</sup> (Wilson 1998:343)

Falar da plasticidade da cenografia é importante para se compreender como ela foi vista e destacada como um objecto à parte do espectáculo, que é o que a leva de facto a ser construída por apenas um objecto cénico. A plasticidade cenográfica visa a harmonia visual,

---

<sup>14</sup> A linguagem corporal, da luz, do cenário, ou a arquitectura do espaço também comunicam as ideias. Isto é parte de um todo, não é apenas um texto que é dito ou uma língua que é falada, é uma linguagem composta de signos e de sinais visuais. [...] Um espectáculo é acima de tudo uma estrutura. (Wilson 1998:tradução nossa)

mas ao executá-la os cenógrafos muitas vezes voltam tanto a atenção para o visual da cenografia, que deixam que o espectáculo, do qual ela faz parte, assuma o papel de coadjuvante. Wilson é um forte exemplo, como se vê nas palavras de Del Nero, pois ele utiliza dos aparatos contemporâneos para criar atmosferas poéticas através de elementos significantes para outras formas artísticas, quase como quem pinta um quadro. Pincela cores, formas e acentua sua identidade em seus cenários. Quanto a esse diálogo com as artes plásticas, Ratto afirma que “a própria dramaturgia e o grande diálogo das artes plásticas fizeram com que se percebesse que os materiais, até então empregados utilitariamente, tinham potencialidades expressivas.” (Ratto 1999:78)

Quando um cenário se sobressai de todo o resto do espectáculo, seja como Ratto diz, por exemplo, por ser constituído de materiais com potencialidades expressivas, mas não comuns para o emprego no meio teatral, ofusca assim, todos os outros elementos que deveriam andar em harmonia. Ou com o facto de ser deslumbrante quanto à sua Engenharia, ou seja, o movimento e manobras surpreendentes, essa cenografia sobressalente passa a ser questionada quanto à sua existência e sua ausência. Existência, nesse caso, significa ser avaliada quanto à sua funcionalidade, ou necessidade de existir. Neste caso, me refiro ao teatro naturalista, onde todos os acessórios e elementos cenográficos precisaram de existir em cena e eram de facto objectos reais, pois acreditavam os criadores teatrais da época de Artaud que tudo no palco deveria ser como na vida real, ou seja, o palco era uma extensão da realidade. Logo, havia o conflito da existência do cenário porque se ali havia objectos do quotidiano, que eram do mesmo universo do público, abria-se espaço para a dúvida sobre o que era exposto, se seria fictício ou verdadeiro. Antes todo elemento teatral era tratado como real na cena e apenas isso que importava. Não se questionava se o objecto era verdadeiro fora dos palcos. Barbosa fala sobre esses objectos reais:

O teatro utiliza como signos *objectos reais*, objectos que, se excepcionalmente são signos de si próprios, funcionam quase sempre como signo analógicos de outros objectos. ‘Os espectadores não olham para essas coisas reais como coisas reais – observa Peter Bogatyrev – mas como signos de signo ou signos de objectos: por exemplo, se um actor representando um milionário usa um anel de brilhantes, os espectadores consideram isso como sinal de grande riqueza, e não se interrogam sobre se essa pedra é verdadeira ou é falsa’ [...]Um mesmo objecto pode assim, conforme o contexto, e às vezes simultaneamente, apresentar funções sígnicas diferentes: funcionando ora como indício, ora como ícone, ora como símbolo de outro objecto. (Barbosa 1982:51)

Já quando aponto a cenografia como ausente, me refiro à do *espaço vazio* idealizado por Peter Brook. Este descreve uma das experiências vividas nos anos 60, onde seus actores sofrem um desnudamento perante o público africano, enquanto representavam num espaço fora do edifício teatral. “Era um espaço aberto com apenas a luz do sol, a qual unia espectadores e actores sob a mesma luz, que neste lugar de encenação, era dividido o vazio, ou seja, o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos que ali estão.” (Brook 2000:5)

Neste espaço vazio de Brook, o cenário era o próprio ambiente de actuação, ou seja, o espaço cénico. Não era composto por elementos físicos. A imaginação do público que construía o visual cenográfico a partir de alguns elementos cénicos como, as personagens, sonoridade e figurinos. Barbosa fala sobre a participação da imaginação do público:

O espectador deixa de ser um receptor passivo da mensagem para assumir como autêntico *co-criador*. [...] o ‘espectáculo’ transforma-se num ‘acto’, num acontecimento irrepitível, em algo que de dia para dia nasce sob disfarces sempre renovados: o teatro dissolve-se no happening, chegando aos confins mais distantes da fronteira que separa a obra de arte pré-concebida do mais efêmero espontaneísmo. Mas será ainda legítimo falar de teatro neste caso? Do ‘teatro de participação’ ao ‘teatro do improviso’, o que há de comum é que em ambos se integra a colaboração do espectador em regime de co-produção com o actor: ambos se realizam como modalidades de ‘obra aberta’. (Barbosa 1982:91)

Em relação à cenografia, quando é formada pela participação assídua da plateia, conclui-se que a cenografia é um elemento acessório e não fundamental para a execução de uma peça teatral. Barbosa transcreve uma passagem de Grotowski, o qual já dizia que podemos “definir o teatro como aquilo que se passa entre actor e espectador. Todas as outras coisas são suplementares – talvez necessárias, mas ainda assim suplementares.” (Barbosa 1982:81)

Ratto fala sobre a cenografia ser um “elemento acessório, liga-se a uma realidade aparente tentando transformá-la em algo que, ilusoriamente, pretende nos fazer acreditar numa verdade absoluta (concreta ou abstrata que seja)”. Mas complementa a dizer que é uma “verdade transitória”, pois no momento em que se assiste a uma peça teatral, não se mantém um vínculo físico com aquela situação. Este momento afecta “somente o onírico de nossa sensibilidade.” (Ratto 2001:24)

Além de chamar a cenografia de elemento acessório, Ratto relata os quatro tipos possíveis de cenografia a seu ver:

- a) Impositiva: o público, quando ela é revelada, aplaude e, durante o espectáculo, não desgruda os olhos;
- b) Presente: ela não agride, mas você a percebe, pois se insinua pelos detalhes quase sempre excessivos, como um convidado que procura atrair sua atenção com trejeitos ou olhares significativos;
- c) Ausente: não prejudica, não colabora, não cheira nem fede;
- d) Integrada: você não se dá conta dela, pois pertence inevitavelmente ao espectáculo. Você a confunde com as personagens, pois com elas dialoga em sua linguagem silenciosa. Rememorando o espetáculo você a verá agora em sua plenitude. (Ratto 2001:110)

E ainda questiona a probabilidade de existir a cenografia evolutiva, “que se transforma dentro de sua estrutura tridimensional para modificar um espaço que parecia definido e estável na medida em que o espetáculo processa seus ritmos e desenvolve seus desenhos dramáticos.” (Ratto 2001:24) Ele compara com a situação do actor, que com sua movimentação “define e altera dimensionamentos e energias espaciais.” (Ratto 2001:24).

Esse último tipo de cenografia assemelha-se ao que é produzido pelo *O Bando*. As *Máquinas de cena*, como são conhecidas, são nada mais nada menos que estruturas únicas que se modificam conforme a necessidade das cenas. Um único objecto cénico que pode representar inúmeros outros no decorrer da peça teatral, são formas estruturais simples, tridimensionais, geométricas e em grandes dimensões.

Ao contrário da maquinaria de cena tradicional, cujo objectivo é o da fabricação de efeitos, estas máquinas, pela sua configuração antropomórfica e pela sua multiplicação de funções, criam figuras ficcionadas, monstros de guerra de um tempo apesar de tudo antigo e humanizado, em que a violência era uma contingência. (Ribeiro 2005:38)

Contudo, ao falar tratarmos da cenografia evolutiva, ou seja, aquela que é composta por apenas uma estrutura que se camufla em diversas outras, gerando assim os seus possíveis cenários, pode-se a considerar como um objecto cénico. Um objecto que pode ter o seu valor fora da cena, pois possui um mecanismo próprio independente do espaço cénico e condiz com uma concepção estética particular, embora possa ter sido gerada de uma única concepção visual que corresponde a todo o espectáculo.

As transformações destes objectos cénicos em suas diferentes posições são apenas sugestões para a imaginação do espectador. Pedacos de madeira, ferro, plástico, tecido, entre outros, que se transformam em diferentes formas e assumem novos papéis no decorrer da obra teatral, de maneira semelhante ao que acontece com os actores curingas<sup>15</sup>, são em sua maioria da maior simplicidade em termos de materiais que as compõem, muitas

---

<sup>15</sup> Actores que representam numa mesma peça teatral, distintos personagens, porém em cenas separadas.

vezes, apenas um único material predomina em toda a estrutura, mas conseguem mutar-se quanto à forma ou contexto em diferentes imagens.

Visto que a cenografia é considerada como um objecto cénico, partindo da sua tipologia de *cenografia evolutiva* relatarei no capítulo três, o que pode ocorrer quando esta é deslocada do ambiente para o qual foi projectada. Mas antes a exploro em relação à tipologia dos objectos cénicos.





## Capítulo II - MAQUINAS DE CENA COMO OBJECTO CÉNICO

### 2.1 Classificação dos objectos cénicos

Para a concepção de um espectáculo cénico é necessário a harmonia de elementos visuais como o cenário, a luz, a indumentária, o movimento dos actores, etc. Para compor o cenário são utilizados objectos que podem ser pensados, elaborados e seleccionados especificamente para a acção cénica que podem ser manuseados pelos actores, ou apenas fazerem parte da estética visual da cena.

Derek Bowskill aponta três categorias possíveis em que se enquadram os aspectos visuais de uma produção cenográfica. Em ordem de prioridade são nomeados conforme o carácter que possuem, como:

#### *Functional*

Includes those things physically required by the Play, being essential to the action and necessary for the actors.

#### *Supportive*

Includes those things not essential to the action but making it more credible to the audience, facilitating the actors' performance and building up atmosphere. They are desirable for the production and in particular are helpful to the actors.

#### *Decorative*

Includes those things not essential to the action or atmosphere but adding richness and lustre that will help explore and exploit the experience of the Play. They are optional to the production and in particular are helpful to the audience. (Bowskill 1973:289)

Bowskill fala de todos os aspectos visuais de um espectáculo, ou seja, todos os elementos que compõem a plasticidade teatral. Aplico essa catalogação direccionada somente aos objectos cénicos que vão ser caracterizados dentro dessas três hipóteses, adaptando-as com algumas palavras:

#### *Funcional*

Objectos cénicos essenciais para acção se proceder. A actuação depende da presença deles. Funcionam como uma personagem no palco;

#### *Suporte*

Objectos cénicos que suportam a cena, deixam-na mais crível para o público, criando uma atmosfera, a qual facilita a performance dos actores;

#### *Decorativo*

Objectos cénicos supérfluos, apenas decoram com riqueza e luxo. São opcionais.

Tendo em conta estas definições voltadas para o âmbito dos objectos cénicos, é possível exemplificar como objecto cénico de *suporte* os que eram utilizados no *teatro do*

*absurdo*<sup>16</sup>. A árvore de *Esperando Godot* (*En Attendant Godot*) de Samuel Beckett é um elemento base para toda a peça, mas não é essencial para ser considerado como *funcional*. Toda a cena poderia ocorrer mesmo que não existisse a árvore, mas ela dá suporte e cria a atmosfera que facilita todo o andamento da história que ali se passa com as personagens. Ao contrário dos objectos cénicos decorativos e funcionais, não interfere nada no texto ou na actuação, respectivamente. Apenas existe como metáfora do que vinha a ser a ideia de toda a obra. Um recurso simbolista muito comum do *teatro do absurdo*. Sobre o uso de objectos cénicos para este fim e principalmente nas obras de Beckett, Hidalgo comenta:

En obras posteriores del próprio Beckett puede apreciarse una evolución en el empleo de la escenografía como metáfora central del espectáculo al prescindir por completo de los recursos escenográficos evitando que el público se distraiga con cualquier outro elemento que no sea el próprio texto y el trabajo actoral. (Hidalgo 2004:251)

Esta ideia de que o objecto cénico não pode distrair a atenção do público, que deve voltar-se ao texto e aos movimentos dos actores, pode ter contribuído para o fim do uso de objectos cénicos, dando lugar aos objectos comuns do dia a dia, uma característica forte que teve início nas novas propostas dos movimentos de cenografia construtivista e expressionista. Meyerhold descreve como foi a mudança dos objectos cénicos para os “objectos reais”<sup>17</sup>:

Esta segunda encenação construtivista serviu de ponto de partida para novas buscas sobre o construtivismo no Teatro. Procurou-se, em particular, suprimir o carácter teatral específico dos acessórios.

Descobriu-se que levado para a cena e utilizado unicamente para pôr em relevo o gesto do actor, não importa que objecto real, dotado das funções precisas mais quotidianas, tornava-se *ipso facto* um acessório teatral. Assim, quando Popova se propôs renunciar aos objectos cénicos e substituí-los por objectos reais que seriam utilizados em cena como o são na vida, foi inteiramente aprovada. (Meyerhold 1980:169-170)

Neste caso, em que eram empregados objectos do quotidiano, pode-se defini-los como membros da categoria *funcional*, pois são essenciais em relação à acção, principalmente para os actores que têm os seus movimentos condicionados pelo manuseio de tais objectos. Mas quando se trata dos objectos quotidianos empregados no teatro

---

<sup>16</sup> ‘Teatro do Absurdo’ foi um termo criado segunda metade do século XX, pós-Segunda Guerra Mundial, pelo crítico norte-americano Martin Esslin, ao colocar sob um mesmo conceito obras de dramaturgos completamente diferentes, mas que tratavam suas obras de forma inusitada da realidade. (*Teatro do absurdo*. <http://www.desvendandoteatro.com/teatrodoabsurdo.htm> (acedido em 07 de Novembro de 2011)

<sup>17</sup> O uso da aspas é do autor.

naturalista, pode-se considerá-los em sua maior parte como *decorativos*. “Teatro naturalista? Este teatro não deixou de procurar a quarta parede, o que o ligou ao absurdo. Fez-se prisioneiro do armazém de acessórios. Quis[*siz*] que tudo fosse em cena *como na vida* e transformou-se numa loja de objectos de museu.” (Meyerhold 1980:35)

Esta ideia de objectos reais para o uso no teatro vai em contrapartida com o pensamento de Grotowski em seu *Teatro Pobre*, onde era preferível não ter nenhum objecto cénico, apenas o palco vazio e o trabalho do actor em destaque.

Grotowski realizou en la década de 1960 – época a la que corresponden estas puestas en escena – entroncan de lleno con las propuestas realizadas por Antonin Artaud treinta años antes, aunque con la diferencia de que, mientras que el director y actor francés defendía un proceso de adición de elementos para su teatro de la crueldad, en el caso del teatro pobre del director polaco es necesario llevar a cabo un proceso inverso de rechazo de todo lo que no sea estrictamente esencial para la comunicación actoral.”<sup>18</sup> (Hidalgo 2004:260)

Antonin Artaud imitou a vida real para dar credibilidade ao teatro e quis materializar cada palavra do texto teatral através de objectos cénicos. Virou um exagero e não funcionou. “Antoine esqueceu, ou não quis se dar conta, que a partir do momento em que um objecto real é colocado no palco, ele perde automaticamente sua verdade cotidiana para entrar no plano poético da interpretação.”(Ratto 1999:77)

O emprego de objectos reais foi utilizado por muitos outros pensadores teatrais como Brook e Boal. Sendo que no caso de Brook, ele apostava no espaço vazio e para se ter um espaço vazio, necessita-se da ausência de cenário, pois “se houver, o espaço não estará vazio, haverá objectos ocupando a mente do espectador. Como a área vazia não conta uma história, a imaginação, a atenção e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos.” (Brook 1999:22) O emprego dessa liberdade de participação da imaginação do público, contribuiu para a renúncia do uso de qualquer elemento cenográfico, porém, quando Brook fala sobre o *teatro de participação*, onde actores e público se tornam cúmplices da acção, aponta o uso de elementos simples que podem sugerir outros em diversos momentos e cenas. Assim, actores e espectadores aceitam “que uma garrafa se torne a Torre de Pisa ou um foguete a caminho da lua.” (Brook 1999:23)

---

<sup>18</sup> Grotowski realizou na década de 1960, propostas de cena que foram de encontro às realizadas por Antonin Artaud trinta anos antes, embora com a diferença de que enquanto o director francês defendia um processo de adição de elementos para o seu *Teatro da Crueldade*, no caso do *Teatro Pobre* do director Polaco é necessário levar a cabo um processo inverso de rejeição de tudo o que não seja estritamente essencial para a comunicação da actuação. (Hidalgo 2004:tradução nossa)

Brook diz que “um único elemento cenográfico para ilustrar uma ‘nave espacial’ ou um ‘escritório em Manhattan’, imediatamente intervirá a verossimilhança cinematográfica e ficaremos trancafiados nas fronteiras lógicas do cenário.” (Brook 1999:23)

Não muito diferente de Brook, Boal também conta com essa cumplicidade do público para com o actor, em relação à visualização de um objecto como se fosse uma outra coisa no palco. Porém, no seu *teatro invisível*, o “cenário é a vida real; os temas, problemas candentes da actualidade; os actores, personagens do dia-a-dia; os espectadores, apenas pessoas que no local se encontrarem acidentalmente.” (Barbosa 1982:173-174) Os objectos desse teatro não fogem muito desta concepção. São objectos também reais e muitas vezes são os que já fazem parte daquele local onde ocorre a acção. Assim, passam a cumprir o “papel” necessário para a cena. Portanto, objectos comuns originados no mundo real eram utilizados conforme à necessidade da cena para substituir qualquer forma visual, tornando-se objectos cénicos.

Todos os exemplos acima referidos acabam por ser uma evolução do que era feito no movimento teatral Construtivista em relação aos objectos cénicos, onde também foram eliminados todos os objectos supérfluos, mas que faziam parte de um modelo de estrutura única que servia para todos os espectáculos. Também havia alguns elementos reais, mas que representavam outra coisa em cena. Por exemplo:

Descrevendo uma representação de *Pelléas et Mélisande*, montada sob a direcção do actor, Van Bever conta que o número de acessórios fora reduzido ao extremo, por exemplo, um quadro de madeira revestido de papel cinzento figurava a torre de Mélisande. Maeterlinck deseja que a encenação dos seus dramas seja tão simples quanto possível, a fim de deixar à imaginação do espectador a liberdade de completar o que não se diz. (Meyerhold 1980:38-39)

O construtivismo punha os acessórios de maneira crua, que eram utilizados no decorrer da peça conforme necessidade desses elementos aparecerem. Eram simples, como uma mesa, um banco, uma janela, uma rampa, um suporte, uma escada e faziam parte de um só dispositivo que era armado e reutilizado em várias encenações diferentes. Este dispositivo, elaborado por Popova, adaptava-se a qualquer espectáculo, modificava as dimensões e as formas de acordo com as necessidades do espaço cénico, o que possibilitou às encenações em locais alternativos, como fábricas, galpões e espaços abertos. Mesmo com toda essa versatilidade, eram muito complicadas em termos de montagem e possuíam grandes dimensões. Além disso, o dispositivo “multiplicava os acessórios de diversas formas, enquanto o construtivismo aspirava a um ‘standard’ único.” (Meyerhold 1980:168) Então, foi aí que repensaram o dispositivo geral, “dividiu-se em pormenores e dispuseram-

se estes segundo os lugares de representação dos actores.” (Meyerhold 1980:168) Os actores passaram a jogar com os elementos comuns, na maioria das cenas e só quando eram cenas com todo o elenco ou com acções muito dependentes deste dispositivo inteiro é que o estruturavam por completo. [Figura 01]

Por serem acessórios distintos, foi preciso dar-lhes uma unidade para que não se fugisse da ideia de que o objecto cénico não pode interferir na acção ou no texto. Logo, tanto o dispositivo geral como os acessórios estavam unificados quanto à sua estética. Eram feitos de madeira e possuíam a mesma cor. Meyerhold explica-os:

Estes pormenores estavam unificados não materialmente, mas estilisticamente: eram da mesma cor e representavam grades de madeira idênticas; estas serviam para provocar as quedas, as desapareições, as rotações, o atirar para o ar, etc.

Os pormenores revestiam a forma de objectos quotidianos: uma mesa, uma cadeira, um tamborete, etc. Assim, todos os traços de decoração eram apagados e a última recordação do Teatro desaparecia. Um espectáculo deste género podia desenrolar-se não importa onde, salvo no teatro e salvo no palco. (Meyerhold 1980:168)

Com a indumentária acontecia a mesma coisa. Havia uma unidade para que nada interferisse na acção ou no texto. Para Meyerhold, “os acessórios não desempenham, no Teatro popular, senão um papel subalterno: permitem ao actor mostrar a sua arte de jogar com os objectos: estes ficam, portanto reduzidos ao que é indispensável para precisar o tema da peça e a sua acção.” (Meyerhold 1980:178-179)

Por outro lado, houve quem preferisse utilizar os objectos cénicos a favor de toda a concepção do espectáculo. Kantor dava grande importância à utilização dos objectos em seus trabalhos, nos quais se notava a relação do actor com o objecto como tema. “E o que se usa é um objeto qualquer, apenas recuperado para significados artísticos e emocionais. Quanto menos importante for ele, maiores possibilidades revela.”<sup>19</sup>

En effet, le théâtre de Kantor ne peut que nous faire trébucher. C’est un théâtre de la limite, un théâtre des frontières. Il ne cesse de jouer sur des catégories opposées et de faire jouer celles-ci entre elles. [...]

C’est un théâtre d’objets: ceux-ci y sont nombreux, encombrants, leur fonctionnement et leur métamorphoses mobilisent l’attention, mais ce n’est pas pour autant un théâtre “objectal”, au sens où l’entendait Barthes, ni même, quoiqu’il en soit plus proche, un théâtre (surréaliste) de machines-célibataires: ces objets ne dévorent jamais l’homme, c’est au contraire l’homme

---

<sup>19</sup> Tolentino, Cristina. *Tadeusz Kantor/A Cena. O Espaço. O objeto. A Repetição.*

<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/contemporaneo/tadeusz-kantor-cena.html> (acedido em 31 de Outubro de 2011).

qui leur donne leur sens, qui les manie, les fait ou les défait; loin d'être pétrifiée, la scène est le lieu d'une inlassable activité humaine.<sup>20</sup> (Dort 1993:61)

## 2.2 Máquinas de cena – uma breve análise

Em relação a Kantor, as *Máquinas de cena* assemelham-se por também serem objectos cénicos de valor intenso para a concepção cénica. Podem ser essenciais para a acção humana, mas diferentemente dos objectos de Kantor, elas podem sobressair e sobrevivem sem que o actor interfira nelas. A Máquina é que o eixo do espectáculo, pois não existe acção cénica sem ela, os actores dependem dela e pode existir uma aparição específica da Máquina, anulando o actor. Enquanto a concepção de Kantor assemelha-se ao que Rush fala dos vídeo artistas que utilizam a câmara de vídeo como uma extensão do corpo<sup>21</sup>, as *Máquinas de cena* vão para o outro lado da questão. São objectos únicos, volumosos, que dão as condições para os actores actuarem, mas não são como uma extensão dos corpos dos actores. Dentro de *O Bando*, objectos são objectos e servem à cena e actores são outros elementos que também servem à cena, mas separadamente. Assim como os actores, as Máquinas comportam-se como personagens.

As *Máquinas de cena* do *O Bando* são estruturas únicas, tal e qual as de Popova, que desembocam em vários cenários através do mecanismo particular que possuem e com a ajuda de outros pequenos elementos que brotam da estrutura principal. Mas as Máquinas possuem a sua estética e o seu mecanismo trabalhados justamente conforme o espectáculo para o qual fazem parte. Não funcionariam como 'santard', embora Brites até comente que elas poderiam ser utilizadas para outras peças teatrais, além da qual foram projectadas para actuarem, mas representariam outra coisa. [Anexo I]. Isso acaba por não acontecer, o que difere também do dispositivo de Popova. Rui Francisco, cenógrafo actual do grupo descrevem-nas como:

Sendo a máquina, por definição, um conjunto de mecanismos combinados para receber uma forma definida de energia, transformá-la e restituí-la sob forma mais apropriada, as

---

<sup>20</sup> Na verdade, o teatro de Kantor só pode fazer-nos estremecer. É um teatro do limite, um teatro de fronteira. Ele continua a jogar em categorias opostas e a fazer com que eles joguem entre eles. [...] É um teatro de objectos: eles são numerosos, volumosos, o seu funcionamento e as suas metamorfoses mobilizam a atenção, mas isso não significa um teatro 'objectal', no sentido de Barthes, nem mesmo, ainda que esteja próximo, se aproxima do teatro (surrealista) de machines-célibataires [máquinas solteiras]: esses objectos não sobressaem jamais a figura do homem, pelo contrário, o homem é que lhes dá sentido, que os manipula, o faz ou o desfaz; longe de ser estática, a cena é um lugar de actividade humana entrelaçada. (Dort 1993:tradução nossa)

<sup>21</sup> "Some early vídeo artists, either emerging from, or reacting to, post-Abstract Expressionism used the vídeo camera as an extension of their bodies." (Rush 2003:9)

Máquinas de Cena do bando são claramente organizações materiais com vista à transformação em qualidades e relações espaciais ou, ao invés, organizações de espaço que só pela voz dum mecanismo se tornam perceptíveis. (Francisco 2005:22-23)

Já em relação ao espaço vazio de Brook, não seguem a mesma conduta, pois de facto ocupam um grande espaço no palco, mas assemelham-se por também permitirem que a imaginação do público as complemente. São idealizadas e construídas a partir de um conceito. O público vê o que ali está representado, mas em determinadas cenas, aquele objecto revela, através de manobras, outra imagem que induz a que o público veja além do materializado. Para Rui Francisco já não se pode ter o ‘espaço vazio’. Há Máquinas que existem mas realizam esta concepção de vazio:

As máquinas de Cena do bando são a prova formal de que Espaço vazio já não existe. Não propõem enclausuramentos mas sim desvios de trajectória e inovadoras combinações. São Próteses espaciais, Arquitecturas do vazio, Dramáticas e Antropomórficas. Inspiram Terror e Desejo. (Francisco 2005:23)

Pode ser citada como um exemplo de Máquina do Nada, os tamancos do espectáculo *A Nora* [Figura 02], “por serem uma coisa que não serve para nada. É uma máquina de nada, não faz lá nada e esse nada é visível, mostra-se, e ao mesmo tempo não é vazio ou se é vazio é um vazio significativo.” (Listopad 2005:17) Portanto, as características da proposta de Brook prevalecem, mas não é implementada com a mesma prática de antes. Não é mais preciso ter o palco completamente nu para que se induza o espectador a cair nas asas da sua imaginação. Um objecto é potente, tal e qual as Máquinas Tamancos, se permite ao público ver o nada e não modifica os resultados em termo de imaginação e participação. O *Bando* apresenta o *espaço vazio*, mas com outra roupagem. Não há nos espectáculos do grupo um palco completamente vazio de cenário e de objectos.

O grupo teatral que realmente eliminou todo e qualquer elemento cénico do palco foi o *Living Theatre* que utilizava o próprio corpo dos actores transformando-os em mesas, tronos, entre outros inúmeros objectos e coisas. Palavras de Biner relatam como ocorriam estas transformações:

O palco está nu. Nem panos, nem cenários. [...] Não se utiliza nenhum acessório. Quando é preciso um assento para Tirésias, um comediante deita-se e ergue o traseiro para fazer dele um apoio; Creonte, em frente, repousa num trono formado por três Anciãos; as máquinas de guerra que ele envia para Agros são formadas por um comediante de músculos ressaltados, manejado como uma espécie de aríete por outros dois, que o seguram por cima das suas cabeças. (Biner 1969:143-144)

Toda a atenção era voltada para os actores e, em consequência, para o texto dramático. Havia também a implementação de actores no meio do público para se tentar fundir o mundo real ao fictício. A participação do público era obrigatória, pois em espectáculos itinerantes deste grupo, era preciso mudar-se de lugar para poder ver as oito cenas expostas. Mas também há casos da participação intelectual do público, a liberdade da imaginação que contribui para o espectáculo. “O quotidiano ficou para trás, instala-se a vertente onírica do teatro e uma maior disponibilidade por parte do espectador. No final, todos se confrontam com um outro percurso quando abandonam a sala.” (Brites 2005:29)

Esta participação do espectador através da imaginação é acompanhada de objectos cénicos, como as *Máquinas de cena*, que se caracterizam na forma visual da dramaturgia. Envolvem o público com algumas pinceladas e palpites servindo como impulsos para a imaginação, mas quando perdem essa característica e ultrapassam os limites funcionais acabam por se tornar objectos *decorativos*.

As *Máquinas de Cena* de *O Bando*, em sua maioria, foram e são estruturas que sobressaem de todo o resto do espectáculo, embora, ao mesmo tempo, possuam um carácter de objecto *funcional*, pois são elementos essenciais para a realização das acções cénicas. Confirmando o destaque desses objectos, é importante referir um depoimento de João Nuno Martins, no Prefácio do livro *Máquinas de Cena – O Bando*, sobre uma máquina de cena específica:

Era adolescente quando vi pela primeira vez uma criação do bando: Afonso Henriques. Passados vinte e três anos, a memória que tenho conserva a imagem multifacetada de um objecto que era, em diferentes cenas do espectáculo, berço de um rei, muralha de cidade sitiada, planície arenosa de batalha em miniatura, escada de cerco, porta-instrumentos, não me lembro já que mais... (Martins 2005:11)

O próprio João Brites relata essa dimensão que alguns objectos de *O Bando* acabam por atingir no decorrer de suas produções, quando lhe coloquei a seguinte pergunta:

L.V. - Houve alguma dessas *Máquinas de Cena* que se sobressaiu perante os outros elementos do espectáculo?

J.B. - Reconheço que os tais objectos cénicos designados muitas vezes como Máquinas e Cena sobressaem de uma forma bem evidente. Aliás eu era criticado por isso, não só pelos críticos de teatro como também por alguns actores. De repente o objecto transformava-se no protagonista, ou pela sua dimensão, ou pelo peso, ou pela sua relevância estética a ponto dos actores parecerem estar remetidos para um segundo plano, ao serviço do objecto. (Anexo I)

No geral, as *Máquinas de cena* do *O Bando* podem ser catalogadas como objectos cénicos *funcionais* pois toda acção depende da presença deles, mas pode dizer-se que



também por vezes são *decorativos* porque ultrapassam a função para a qual foram projectados e passa a ser supérfluo, como é o caso do exemplo relatado por João Brites na continuação da resposta anterior:

J.B. - Por exemplo, no espectáculo *Trágicos e Marítimos*, uma Nau foi realmente construída. É evidente, que se usava este objecto como metáfora das viagens, do sofrimento, do suor e que os actores cansavam-se e desgastavam-se para virar à força de braços aquela Máquina pesada e colocá-la nas diferentes posições necessárias. Algumas pessoas diziam que eu era um *artista plástico* e que punha tudo ao serviço da *plasticidade* do espectáculo, mas a verdade é que para mim os corpos dos actores, também faziam parte dessa *plasticidade* e que essa estrutura formal procurava não ser mera formalidade para parecer bem, mas, constituir-se como ancora de sensações concretas que potenciassem a emoção e humanizassem a representação teatral. Essas Máquinas de Cena, quando são expostas fora do contexto do espectáculo são como personagens imobilizados numa espécie de natureza morta, aliás mais viva do que morta, porque parecem estar em constante e imperceptível mutação. Ainda agora quando me passeio pela Exposição que, ao ar livre, pode ser visitada na encosta de Vale dos Barris na sede do Teatro O Bando deparo-me com objectos que mais me parecem personagens que envelhecem sujeitos à intempérie, mas que também resistem às feridas resultantes das tensões e dos conflitos vividos com os actores que os manipularam. Estranha forma de sobrevivência da efemeridade teatral. [Figura03]

Concordo com o ponto de vista de Brites em relação aos corpos dos actores fazerem parte da *plasticidade*, mas não desloco o objecto cénico de posição. Para mim, ultrapassa sim os limites de suas funções e assume um carácter de *decorativo* sem perder o de essência, *funcional*. Dizer que são *decorativos* não significaria neste caso específico das Máquinas, caracterizá-los como objectos supérfluos. Apenas possuem características além das necessárias para a acção ocorrer, são características que compõem uma lógica estrutural da concepção de todo o espectáculo. Sendo assim, me pergunto se também estas Máquinas tão versáteis não poderiam se comportar como objectos de *suporte* e a resposta é que sim, sem dúvida. “As máquinas de cena. Ao mesmo tempo adereços, instrumentos musicais e parte integrante do cenário, estes objectos, concebidos para responder às exigências concretas de cada espectáculo, revelam características bastante peculiares.” (Martins 2005:11)

Quando assumem o papel de objecto cénico de *suporte*, pode-se perceber estas Máquinas como instrumentos musicais, por exemplo, pois são utilizadas para emitir sons e criam uma atmosfera propícia para a cena em questão. Neste caso, não são *funcionais*, pois não dependem dela com esta característica musical para realizarem a acção e nem *decorativo* porque ajudam o actor e o público a participarem juntos da mesma atmosfera que envolve o espaço cénico. Assim, ao analisar as Máquinas, encontram-se as três características possíveis de objecto cénico. Realmente elementos cénicos muito versáteis.



## Capítulo 3 – MÁQUINA DE CENA COMO OBJECTO ARTÍSTICO

### 3.1 O Bando

Por serem tão peculiares e versáteis, analisarei as principais características destes objectos afim de que possa detalhar a proximidade com outras artes, principalmente as visuais, quando deslocadas do ambiente teatral. Descreverei como ocorreu a visita à sede do grupo *O Bando*, onde as *Máquinas de Cenas* montam uma exposição ao longo de um percurso, que é a subida de uma colina. Além de visitar a exposição e a sede, pude entrevistar Brites e transcrevo suas palavras, intercalando-as com os meus comentários.

Eram vinte e seis de Setembro e nem o sol e o calor haviam deixado Portugal. Ao sair de Aveiro, uma parada na pastelaria mais próxima para a compra de ovos moles, pequeno agradecimento pela disponibilidade de João Brites. O caminho todo a conduzir, só pensava em quanto estava calor e a tendência era piorar já que estávamos em direcção ao sul. As perguntas anotadas num caderno faziam um vai e vem na minha cabeça. Fui então a fazer uma simulação da entrevista com meu namorado que estava como meu fotógrafo particular no dia. Uma pausa no meio do caminho para se refrescar e almoçar. O suficiente para sintetizar o guião da entrevista.

Chegamos a Palmela, nada difícil achar *O Bando*. Havia muitas placas com indicações e pela quantidade de natureza em volta, tínhamos a certeza que estávamos certos, pois já sabíamos que a sede se encontrava em meios rurais. Após parar o carro sob uma sombra de árvore, entramos no recinto. Quem nos recepcionou foi a maquete utilizada na exposição no stand de Portugal do pavilhão de arquitectura da Quadrienal de Praga de 2011. Foi um grande reencontro com aquele objecto. Mas o melhor reencontro foi com o João Brites no fim do corredor, numa sala que era tipo o escritório da administração do grupo.

Subimos para a “sala de reuniões”, uma espécie de mezanino<sup>22</sup> onde havia uma mesa de reuniões e éramos cercados por bonecos e outros adereços teatrais. Ao sentarmos, dei-lhe as caixinhas de ovos moles, que foram bem aceites seguido de um sorriso e agradecimento. Ao trabalho, começamos um papo descontraído e comecei a lançar as perguntas:

L.V.- A concepção e confecção das *Máquinas de cena* é um trabalho individual ou colectivo?

---

<sup>22</sup> Um tipo de plataforma, geralmente desmontável, que permite o movimento de pessoas e/ou equipamentos em baixo ou em cima deste.

J.B. – Ao longo do tempo, as coisas foram variando, não há assim uma resposta unilateral.[...] Respondendo à sua pergunta, considero que a concepção foi sempre a consequência de uma versão dramática com maior ou menor participação do colectivo, sabendo que tem sido mais partilhada com o arquitecto Rui Francisco nos últimos dez anos. Quanto à construção, é verdade que no princípio há muito mais um trabalho partilhado, em que os actores fabricam o próprio objecto. As vezes vamos recorrer a um técnico especialista para apoiar, mas quem vai lixar e polir as madeiras, são os actores, é toda gente. As vezes perdíamos mais tempo a fazer o objecto do que em ensaiar e eu era fortemente criticado por isso. Hoje já não é bem assim, hoje a equipa está tendencialmente mais reduzida, as tarefas são mais distribuídas, o grupo funciona como um harmónio, que tem uma equipa fixa de base, estruturante, e que depois nalguns espectáculos, nalgumas situações, é reforçada por outras pessoas que são coordenadas pela equipa permanente. Actualmente a participação colectiva situa-se mais na génese do espectáculo e a concretização final é mais da responsabilidade individual daquele que aparece na ficha técnica com essa designação. No entanto todos sabemos que esse foi o resultado de uma contaminação colectiva e que o problema da autoria se remete para a figura proeminente de um processo singularista de criação.

Esse método de criação do O Bando descrito por Brites, assemelha-se ao que Lessard descreve sobre o nascimento do *Cycles Repère*, método de criação utilizado pelo seu grupo teatral em Quebec nos anos 70. Baseado no livro RSVP cycle do arquitecto Lourance Halprin, no qual o autor preconizava a criação de ambientes arquitectónicos respeitando os habitantes e a natureza. Lessard aplica este método de criação ao teatro e diz que para ele funcionaria em qualquer outro tipo de artes também:

C'est que lorsque l'on crée, on passe toujours par quatre étapes: celle des ressources (qui est restée identique dans mon adaptation), celle de Scoring (que j'ai traduite par le mot "partition"), celle de Value action (que j'ai changée pour "évaluation") et, enfin, celle de performance (que j'ai traduite par "représentation")... J'arrivais ainsi à reformer un mot, et cela a donné les Cycles Repère. Cet homme-là, en réfléchissant sur l'acte de création, a précisé des mots qui ont eu pour moi une grande résonance: je me suis dit que s'il en était ainsi en architecture, il en était sans doute de même en théâtre, en peinture ou dans n'importe quel art. Je me suis alors demandé comment je fonctionnais dans le travail, et je me suis rendu compte que souvent, dans les créations collectives, on procédait à partir d'idées, que nos ressources étaient des idées et non pas des choses concrètes.<sup>23</sup> (Lessard 1989:86)

O que Lessard relembra a respeito das criações colectivas é também o que se passou muito com o grupo *O Bando*. Antes de responder à minha primeira pergunta, sobre

---

<sup>23</sup> No momento em que criamos, passamos por 4 etapas: a dos recursos (que ficou igual na minha adaptação); a do scoring (que traduzi pela palavra 'partition'), a do valor da acção (que eu modifiquei para 'évaluation' [avaliação]) e, por fim, a da performance (que eu traduzi para 'représentation' [representação])... Dessa forma, cheguei a reformar uma palavra e foi o que deu o Cycles Repère. Esse homem, reflectindo sobre o acto de criação conseguiu dar uma precisão nas palavras que para mim tiveram uma grande ressonância. Eu me disse então, que se funciona na arquitectura então também, sem duvida, funcionaria no teatro, na pintura ou em qualquer arte. Então, me perguntei, como eu funcionava nesse trabalho, e me dei conta que quase sempre, em criações colectivas, procedíamos a partir das ideias, que os nossos recursos eram ideias e não coisas concretas. (Lessard 1989:tradução nossa)

a criação do objecto cénico ser colectivo ou individual, Brites fez uma prévia ao falar como funciona a divisão de tarefas e organização de ideias do grupo, e que se modificou ao longo do tempo:

J.B. - Os objectos são construídos em função de um conceito de dramaturgia, quer dizer de uma estrutura que sustenta o discurso cénico do espectáculo, o que, claro, não é apenas o discurso verbal. [...] Sobretudo no princípio do Bando, há muitos espectáculos em que a solução dramática assenta sobretudo no objecto. Atendendo a que ele não tem a mesma configuração no princípio e no fim, acaba por cumprir essa função como elemento fundamental, que ao contracenar com os personagens esclarece a narrativa. O objecto tem assim um forte pendor pessoal porque o conceito do espectáculo, sobre o ponto de vista da resolução cénica, é da minha responsabilidade enquanto pessoa que selecciona e sistematiza o conjunto de ideias das outras pessoas. Ainda que o Teatro O Bando seja, no princípio, um colectivo muito mais horizontal, agora com o Rui Francisco que também é muitas vezes o cenógrafo, há uma maior partilha das intenções e das formulações possíveis, durante o processo de concepção. Em reuniões sucessivas e estágios de trabalho, o processo envolve não só os actores mas os responsáveis da oralidade, da corporalidade, o compositor, a figurinista que fazem parte da direcção artística, assim como, por vezes, os diversos técnicos envolvidos.

Lessard apostou primeiro num trabalho com recursos concretos para depois utilizar as ideias e os temas, pois assim, segundo ele, as ideias iam emergir logo depois porque são sempre fruto de uma reflexão ou de um trabalho. Então titulou uma das fases do *Cycles Repère* de *partition* que quer dizer a organização e a exploração dos recursos. Pensar de uma maneira diferente. Tentar ver através do que eles veriam habitualmente. (Lessard 1989:86)

No caso do *O Bando* este recurso poderia ser a própria *Máquina de cena* que seria idealizada e confeccionada a partir de ideias colectivas e só depois então seria desenvolvido o espectáculo. Portanto, ao idealizar esta possibilidade, perguntei a Brites como é o processo de criação do objecto *Máquina de cena*, se caminha junto com o desenvolvimento do espectáculo ou é um processo de criação paralelo a todo o resto.

J.B. - Como disse o âmagô, a génese está na dramaturgia. O objecto é uma projecção possível dessa dramaturgia, é apenas uma componente dessa versão cénica. A Máquina de cena não é uma ilustração de uma ideia nem tem uma função decorativa para situar uma acção, surge sempre como pretexto aglutinador da representação teatral. Enquanto encenador, é muito raro conseguir dirigir os actores sem conhecer a atmosfera e a volumetria onde vão actuar. O território e a sua geografia quanto à disposição dos espectadores e quanto aos recursos cenográficos constitui-se, a par do texto a ser dito, como linhas de força de um propósito artístico que procura no constrangimento o motor da sua intrínseca criatividade.

Estava comprovada a minha ideia. Quanto ao processo de criação, por ser um grupo, *O Bando* poderia se encaixar no método dos *Cycles Repère*, mas o ponto mais comum entre o trabalho do Bando e o de Lessard, é o método de construção das Máquinas, pois

foi exactamente o que Lessard foi buscar na concepção do arquitecto. “O arquitecto dizia: quando você escolhe um material como recurso para criar, você tem que ter uma relação com ele, tocar ele, se você não tocar ele não fará grande coisa. No meu sentido para o mundo teatral também funciona.” (Lessard 1989:86)

Lessard dizia que se tinha que criar uma emoção, pois o recurso deve ir além do concreto e ser sensível. O *Bando* criava esta emoção no meio do processo de criação. Era um sentimento dos actores para com o objecto cénico que ia aumentando no decorrer dos dias em que a estreia se aproximava. Brites fala sobre a construção destes objectos pelos seus próprios actores na seguinte passagem da entrevista:

J.B. – É determinante o tempo que se gasta a construir a cenografia do espectáculo. Defendia-se que um actor que utiliza um objecto que ele próprio construiu tem uma relação diferente com esse objecto e por isso também transforma a sua noção de interdependência com o espaço cénico e os corpos dos outros actores. Talvez seja relevante explicar que agora temos dois tronos para o espectáculo Afonso Henriques, e enquanto que o primeiro foi feito em pinho e durou mais do que quinhentas representações, o segundo, que foi encomendado está constantemente partido. Claro que não depende só da qualidade do manuseamento por parte dos actores. O pinho bem seco acabou por ser mais sólido e resistente do que as madeiras exóticas que, com deficiente secagem, trabalham muito com as diferenças de temperatura e de humidade. [Figura 04]

Esta ideia do actor construir o seu próprio objecto cénico, já não é mais empregada em *O Bando*, embora todos os membros do grupo opinem na concepção visual dos espectáculos. Mas ainda pode-se dizer que o objecto cénico ajuda na construção de personagens e cenas. Quando pergunto se poderia existir acção após um objecto ter sido montado, digo, acção proveniente de uma *Máquina de cena*, Brites confirma:

J.B. - Sim, não era possível ensaiar sem o objecto, porque eles eram catalisadores da acção. Se a pessoa do actor representava a ondulação ao estar sobre um objecto que oscilava era realmente essa sensação concreta que estimulava o enjoo de quem viaja por mar. Ainda hoje, quando observo os resquícios desses objectos que se degradam ao vento e à chuva, detecto neles um movimento interior como se fosse a marca de uma qualquer acção anterior ou que ainda está para vir.

O objecto foi idealizado, exposto e gerou acção. Mas o objecto que sai da acção, continua a ser teatral? O que ele gera depois do espectáculo? Foi o que Brites me respondeu com o exemplo das exposições feitas com as *Máquinas de cena* que foram objectos cénicos de distintos espectáculos. Ainda cita, para ilustrar, o que ocorreu em Coimbra, quando fizeram o evento de abertura da exposição, que era preenchido com a presença de actores que contavam a história do objecto, ou seja, eram personagens que podiam ou não fazer parte da história do espectáculo anterior, porque no evento de

abertura da exposição, conforme me contou Brites, eles improvisavam de acordo com os acontecimentos. As personagens podiam dar uma entrevista à televisão ou falar de qualquer assunto, como política ou amor, com as outras pessoas “comuns”. Com este exemplo, fica claro a existência de personagens que sobreviveram à acção teatral. São desinseridos do Teatro e ainda vivem como personagens, ainda que por vezes passem desapercibidos como tais.

Portanto, as *Máquinas de cena* expostas são tratadas de forma igual aos actores que se comportam como personagens específicos para aquela ocasião. Não se trata de uma personagem retirada de uma peça teatral, é uma personagem que se enquadra com a situação daquele objecto e história que poderia ter ou fazer parte. Em relação às *Máquinas de cena* seria igual – objectos que fizeram parte de uma história ou simplesmente estão ali para se criarem histórias ou deduções – mas todas as Máquinas que fizeram ou fazem parte de uma exposição são provenientes de um espectáculo específico. Não se justifica o exemplo de João Brites quando fala da maquete de Praga. [Figura 05] Utilizando-a como exemplo de um objecto que poderia se transformar em Máquina, pela simples razão de interagir com o público, pois poderia estimular a abertura de uma gaveta ou a mudança de lugar de uma peça deste objecto. Não é válido este exemplo, pois não se trata de uma *Máquina de cena* completa. Intitulo “completa” as que possuem as principais características comuns de uma *Máquina de cena*. Essa obra, a maquete que foi apresentada na Quadrienal de Praga, é simplesmente uma maquete que ao meu ver, relata um trabalho já ocorrido ou que está por se concretizar. É parte de um estudo de volumes, formas, cores e até concepção. Galizia aponta que desenhos e projectos, expostos juntamente com os objectos cénicos de Wilson, “não contêm a menor teatralidade.”(Galizia 1986:93) O mesmo ocorre com essa maquete de *O Bando*. É uma informação do que vai ser construído ou que está construído, não é o Objecto em si.

### 3.2 A exposição

Ao terminar minha conversa com o encenador de *O Bando*, era hora de subir a colina para explorar a exposição das *Máquinas de cena*, que leva o título *Ao Relento – scene machines exhibition*. [Figura 06] Estávamos munidos de câmara fotográfica, programa da exposição que nos servia de mapa e aparelhos de mp3 que continham textos explicativos em áudio.

Encontrar aqueles objectos “abandonados” no meio daquela natureza toda causava uma certa estranheza à primeira vista, mas um minuto depois, ao ouvir o áudio que os

acompanhava, fazia-nos confusão o facto de terem estado num teatro antes. Não era mais estranho estarem no meio daquele ambiente rural, pois identificavam-se tanto com aquele lugar que pareciam ter brotado do solo. Lógico que o material do qual são feitos, madeira em sua maioria, influencia muito o serem vistos como daquele meio, e esta é mesmo a proposta do grupo. Até os que não são de madeira, por exemplo os de ferro, por estarem desgastados e a sofrerem a acção do tempo, pareciam daquele ambiente. Lembrou ao Vinícius, meu fotógrafo particular desta missão, aquelas ferramentas utilizadas na lavração da terra. Estas Máquinas sempre têm uma relação com a natureza ou algo vivo que se liga a algum dos quatro elementos – terra, água, fogo e ar. Listopad fala sobre esses elementos presentes nas Máquinas de *O Bando*:

Existe uma série de elementos que se repetem e que influenciam todo o colectivo: são a água, o grão, o pão, a fruta, a natureza, a pedra, a madeira, a farinha; o grupo não pode viver sem isso e a isso chamo religiosidade. É curiosa essa ligação a um folclore que não é folclore, a uma terra que pode ser Portugal, mas que pode lembrar a alguém que não é português, como eu, outra terra. (Listopad 1988:16)

Para mim, que nunca assisti a nenhum espectáculo de *O Bando*, que nunca vi nenhuma Máquina em acção, elas me pareceram terem sido planeadas para aquela situação de exposição, naquele lugar específico e o áudio apenas contava um sonho; um fragmento; algo que não aconteceu, mas poderia ter acontecido com elas, ou então cenas que se passaram ali mesmo em outro tempo. [Figura 07]

Imaginava cada acção que as palavras descreviam através daquele pequeno aparelho pendurado em meu pescoço. Quando eram ditas palavras esclarecedoras do objecto, explicando-o como foi utilizado, me auxiliava a entrar naquele universo do qual o objecto fez parte. Mas quando eram reproduzidos pedaços de textos encenados, me pareceram *out* da situação, acabavam por ter o efeito contrário. De repente, para quem assistiu à peça deva fazer sentido, até porque como acabo de dizer, não presenciei nenhum espectáculo de *O Bando* e curiosamente, vi e li o livro *Máquinas de Cena – o Bando* antes de ir à exposição. Creio que foi o que me influenciou, também, a ter esta reacção perante as falas das personagens. Ao analisar texto e imagens do livro, pude me interessar muito mais por estas ricas estruturas e imaginar várias cenas e situações que se passavam com elas, mas ao lado delas, desacreditei que pudessem ser postas em uma cena específica. Elas falam muito mais e me parecem poder gerar infinitas histórias.

Jorge Listopad, em uma entrevista conduzida por João Brites, fala sobre a Máquina do espectáculo *Nora*, onde o objecto tinha a forma de um tamanco:



O espectáculo é feito como acto poético. Sente-se que há o mundo dos tamancos, que esses tamancos são um concentrado de signos, que constituem uma pluralidade de sinais. Inerente às narrativas de o bando existe a tentativa de cultivar um certo lado épico que se aplica sobretudo aos objectos, mas, ao mesmo tempo, o grupo recusa contar uma história épica, porque a interrompem, a destroem, a disfarçam, a refazem. (Listopad 1988:17)

Por não ter vivenciado este espectáculo, faço minhas as palavras dele. Exactamente um lugar de sonho, de possibilidades e de incerteza é como vejo os objectos de *O Bando*. Creio até que todos, independentemente do espectáculo para o qual foram projectados, ou o que representam fisicamente, habitam o mesmo lugar. Além da parte física semelhante, ou seja, a ligação à natureza em sua estética, há mais em comum em todos eles. Tende a ser uma característica fundamental dessas Máquinas, uma propriedade pois “em todos os espectáculos há um elemento de coisa morta, ou deitada fora que se transforma numa outra coisa, como se, se quisessem prolongar a vida do objecto cénico, dar-lhe eternidade.” (Listopad 1988:17)

Fisicamente estes objectos não poderiam ser eternos porque sofreriam deterioração. Na memória de quem os viu em cena, até pode ser que prevaleça por muito tempo, mas um dia também não sobreviverão mais. Logo, a opção de ser eterno funciona se o objecto for visto como uma obra de arte, fora do ambiente teatral. Ele vive nas cenas da qual faz parte e sem cena não há objecto em acção. Após o espectáculo sair de temporada, sobreviverão aqueles objectos que forem empregados em outra concepção – a das artes visuais. Tornando-se uma obra de arte. Assim, ao longo de sua exposição, cada objecto vai ser reciclado perante o espectador que o rodeia e o analisa de acordo com seus princípios e contexto de sua época. António Pinto Ribeiro fala das *Máquinas de Cena* quando expostas:

As máquinas de cena são também resultantes da aglomeração ou da composição de objectos que se aparentam, quando expostos e inactivos, às naturezas mortas. Transportam consigo a imagem das armas em repouso e aproximam-nos da contemplação anatômica do tempo, dos sinais e dos objectivos que o congelam. Nem todos, é claro, porque na maioria das vezes a criação das máquinas inclui a estratégia do *ready-made*, à boa maneira dadaísta, não fosse ela a maneira mais guerrilheira do século XX; aquela que mais relativizou de um modo cínico a relação da arte com o poder; que expôs a fragilidade de categorização e de classificação do Museu, do Teatro e da História da Arte e, simultaneamente, impôs o desperdício, a fealdade, o grotesco, o imperfeito, como possíveis de admissão na natureza do estético (da sensação) e do artístico (da expressão). Com o bando a estratégia do *ready-made* adquire também um novo valor, provavelmente o último valor neste final de século, a saber: o da autenticidade, como modo de categorização artística. É também uma forma de manter a tensão entre caos e a organização. Nada acaba definitivamente. É por isso que são necessárias as máquinas de cena para eternizar o caos. (Ribeiro 1995:38)

### 3.3 Objectos cénicos que sobrevivem à acção teatral

Os objectos cénicos que são expostos após terem feito parte de um espectáculo, contêm características desse espectáculo ou do grupo teatral ainda vivo, seja na estética ou no sentimento que nos transmite. Por exemplo, as cadeiras<sup>24</sup> de Wilson [Figura 08] quando expostas forçam a imaginação de quem as observa para “ocupar indevidamente aqueles assentos vazios.” (Galizia 1986:93). Há uma vivência notável e caracterizada por ser teatral. Força a relação com um “actor”. As *Máquinas de cena* também possuem esse comportamento dramático, mas não necessariamente estimulam a ligação com a figura humana. Falam por si só. Isto deve-se ao facto de as *Máquinas de cena* possuírem um mecanismo próprio que gera acção e assim, como Donald Judd, em 1965, questiona o aparecimento de novos elementos artísticos que não se enquadravam nem em pintura e nem em escultura, as *Máquinas de O Bando* são peças à parte – nem obra de arte; nem cenário. Objectos cénicos sim, mas quando desinseridos do teatro, já não se pode dizer o mesmo. Judd também questiona a nova forma artística que surge em 1965, afirmando que “normalmente não envolviam a imagética antropomórfica comum, se havia alguma referência era única e explícita” (Judd 1965). Mas esta característica não se aplica em relação às *Máquinas de cena*, estas definem bem as suas referências, que são as cénicas, apenas não esclarecem o destino a seguir, ou seja, ver uma Máquina de cena é se ter uma ligação directa com o Teatro, mas não se sabe se a Máquina vai gerar acção, ou se ela própria tem acção independente, ou se já ocorreram situações e histórias com aquele objecto.

Quando um objecto cénico sai dos palcos<sup>25</sup> passa a ser visto com outros olhos, porque em cena, vê-se em conjunto com uma série de materiais e elementos já citados anteriormente. Por isso, quando é exposto, por exemplo em uma galeria de arte, o objecto perde-se em seu conceito e no todo. Apresenta-se na exposição, apenas um fragmento daquele, antes, objecto cénico. Não se pode considerar, então, que um elemento que compunha um cenário específico, em harmonia com todo um conjunto, possa ser ainda um objecto cénico fora deste ambiente para o qual foi projectado.

Para entender-se o porquê da existência daquele objecto, é preciso voltar atrás e reviver a história do espectáculo. Mas mesmo que se ouça a narrativa e se saiba a origem

---

<sup>24</sup> Objectos que fizeram parte de espectáculos cénicos do artista e foram expostas na Galeria *Marian Goodman* de Nova Iorque, em Março de 1978.

<sup>25</sup> Palcos no sentido de fazer parte de um espectáculo teatral e não simplesmente o palco como sua forma física de tablado, caixa negra, palco italiano ou isabelino.

dele, não é suficiente para vê-lo tal e qual era antes. Ratto fala sobre a cenografia não poder ser avaliada fora do seu contexto:

A cenografia faz parte do espectáculo como uma das tantas falas inseridas nele. Ela não pode ser olhada nem avaliada se nós não tivermos uma noção clara do contexto geral. Mais uma vez, e eu repetirei até o fim da minha vida, a cenografia tem que ser vista não como pintura, não como arquitetura, não como grafismo, não como uma dimensão concreta, mas como um fator dramático que toma forma, pois seu destino é esse. (Ratto 1999:120)

Acontece o mesmo com o objecto cénico que é o único componente de uma cenografia. Não pode ser avaliado da mesma forma quando fora do ambiente para o qual foi escolhido ou executado para actuar. Quando se pensa numa obra de arte, a sensibilidade é um factor de extrema importância e influencia na execução da obra antes do que qualquer outra coisa. Enquanto que para se projectar um cenário ou objecto cénico, não se consegue utilizar o primeiro sentimento pois “o racional virá antes do emocional. A visão de um projecto, que vai se delineando na sua mente fundamentado na sua sensibilidade, terá de ser filtrada pela inteligência.”(Ratto 1999:121)

Um objecto cénico nasce do racional que é necessário para que ocorra da melhor forma a cena teatral, enquanto um objecto de arte é projectado com base no sensitivo à primeira vista e nele persiste a criação com esta característica, mesmo que em paralelo com outras. Quando se avalia um objecto teatral como uma obra de arte, não se obtém o mesmo resultado como quando se avalia este objecto em cena.

Ao assistir um espectáculo teatral fica fácil nomear todo o elemento visual que surpreende e dialoga com o espectador como obra de arte. Mas, como já foi dito, não é o objecto completo que será exposto em uma galeria, pois depende do conjunto da acção da qual fez parte. Mesmo com essa questão evidente, é preciso ter uma avaliação, já que se encontra exposto para este fim. Saber do seu passado contribuirá para entender-se a forma, o material do qual é feito, a cor e aspectos estéticos em geral. O mecanismo pode até ser compreendido, mas não o será demonstrado exactamente como funciona com actores. O conceito será perdido e será inserido em um outro, ou simplesmente terá a razão e justificativa de ter sido planejado para uma concepção cénica e ponto final.

O facto de existirem cenários, ou partes destes, como é o caso dos objectos cénicos, que são expostos em outros ambiente que não o teatro, pode explicar-se por distintas razões, mas em sua maioria o que se pretende é que a obra teatral que foi

apresentada viva por mais tempo, ou para registar grandes<sup>26</sup> soluções das técnicas e ideias cenográficas.

De algum modo é importante tê-los expostos, mas para se apresentar um pedaço de uma obra completa, ou se contam partes fundamentais da obra para compreender-se o elemento em questão, ou se cria um novo contexto para o objecto e se deixa livre a exploração deste. O mais contrastante e desequilibrado é ter-se um objecto cénico exposto de que não se sabe nada, mas lê-se a história da actuação deste abaixo do seu nome ou título. Lógico que saber que fez parte de uma peça teatral é inevitável pois os *mídia* e os próprios transeuntes da exposição o lembram constantemente. O facto aqui é avaliar o que se pode falar para não chegar a interferir na leitura de quem não viu a obra teatral, nem ao vivo, nem em material videográfico, como me ocorreu antes de vivenciar a exposição *Ao Relento*. Apenas havia lido sobre as Máquinas e visto fotos. Mas as fotos não impedem às pessoas, inclusive a mim, de imaginar e simular diferentes acções do objecto ou com ele, pois na imagem estática, tem-se exactamente o objecto tal qual é, embora a luz seja modificada.

A luz modificada impede apenas que seja vista como uma obra não dramática. Numa galeria de arte, utiliza-se a luz mais limpa e crua possível para não interferir na obra, apenas para auxiliar a visibilidade desta. Quando se trata de um desses objectos cénicos expostos, a luz aplicada sobre eles é quase que um foco específico para dar destaque e ênfase, tal e qual como é usado com os actores num espaço cénico. Assim, é enfatizado o carácter dramático do objecto. Como ocorreu com as cadeiras de Robert Wilson expostas na Galeria *Marian Goodman* de Nova Iorque, em Março de 1978 e que haviam aparecido previamente em *Joseph Stalin*, *Rainha Victória* e *Ouverture* (peças teatrais idealizadas pelo artista.) A luz sobre elas, quase em pino, acentuou a característica teatral delas. Foram expostas fora do ambiente teatral, mas não diria que as cadeiras de Wilson não condiziam com o espectáculo em questão. Apenas se destacaram para além das funções teatrais. Stearns fala das cadeiras de Wilson:

Les chaises sont les 'sculptures' les plus fréquentes chez Wilson. Elles sont le fil conducteur de tous ses spectacles. Le premier, datant de 1969, est la chaise suspendue de Freud, *Hanging Chair* (*Freud Chair*). Ses quatre pieds droits, son assise plate et son dos droit, géométrie simple, ont fourni le prototype que Wilson, depuis, decline avec toutes sortes de variations. Les sièges (Chaises, fauteuils, tabourets, bancs, sofás, chaises de repôs et, par extension, les lits) ont une place unique parmi les objets utilitaire.<sup>27</sup> (Stearns 1997:218)

---

<sup>26</sup> No sentido de importância.

<sup>27</sup> As cadeiras são as 'esculturas' mais frequentes em Wilson. Elas são o fio condutor de todos os seus espectáculos. O primeiro, datado de 1969, é a cadeira suspensa de Freud, *Hanging Chair* (*Cadeira de Freud*). Suas

Galizia afirma que esse é um exemplo da destruição das fronteiras entre as artes, pois as cadeiras continuam a ser acessórios teatrais pela maneira como são apresentadas, mas ao invés de negar o status teatral destes objectos, talvez deva discutir o que as tornam obras criações de uma natureza muito distinta das obras especificamente teatrais. (Galizia 1986:94) E cita o comentário de Richard Lober sobre a mesma exposição das cadeiras de Robert Wilson: ‘Ao perder a especificidade de seu papel em um evento teatral, suas peças tornam-se acessórios psicodramáticos atemporais. É uma ocasião para a Experiência, a tal ponto resplandece a aura de tais objectos.’<sup>28</sup> (Galizia 1986:91)

“As encenações de Robert Wilson, embora distantes da construção casual, ainda assim encorajaram, ao privilegiar a percepção visual e auditiva em detrimento da interpretação, o interesse teórico por um teatro ‘primariamente sensorial’, (Carlson 1995:495) o que contribuiu para a sobrevivência dos objectos cénicos após a acção do espectáculo. Já são elementos emblemáticos, que possuem destaque em seus aspectos visuais. São cadeiras que cumprem a função mais simples, que é servir de assento, mas as suas formas caracterizam-se por ângulos e estéticas não convencionais. Quando expostas, não tem importância saber para quem estes objectos serviram. Quem as ocupou não faz diferença, mas o espectador imediatamente as observa em busca de personagens para as ocuparem como deve ser. A disposição das cadeiras, como são expostas, influencia o modo como o espectador as avalia em uma exposição de Artes. Podem induzir à acção mesmo tratando-se de objectos estáticos, pois conforme os personagens que as ocuparam, relacionam-se por exemplo, quando voltadas uma para outra. Galizia questiona essa relação de um objecto para com o outro quando expostos:

Os objectos exibidos no Galiera e na Galeria Goodman, embora possuam seus próprios ambientes, não apresentam o movimento que se costuma associar à maior parte do teatro a que assistimos. Essas amostras, retiradas de um domínio que inicialmente consideraríamos desligado das artes teatrais conservam, no entanto, um apelo teatral óbvio. [...] A tensão dramática criada entre duas cadeiras vazias, que se confrontam, é a mesma tensão dramática criada por duas pessoas sentadas naquelas mesmas cadeiras? [...] A despeito de seu tremendo potencial teatral, parece que ainda falta algo nessas obras, quando as comparamos com os trabalhos teatrais plenamente realizados, que constituem os empreendimentos artísticos mais importantes de Wilson. (Galizia 1986:93)

---

quatro pernas rectas, um assento plano e as costas rectas, geometria simples, fornecida como protótipo que Wilson, desde aí, seguiu com todos os tipos de variações. Os assentos (cadeiras, poltronas, cadeiras, bancos, sofás, cadeiras de descanso e, por extensão, as camas) têm um lugar único entre os objectos de utilidade. (Stearns 1997:tradução nossa)

<sup>28</sup> Richard, Lober(1978) *Robert Wilson: Multiples*. Artforum, fev.

De facto não se poderia dizer que esses objectos são iguais aos que fizeram parte da cena teatral, mas considerá-los objectos geradores de acção, no caso das cadeiras, é quase inevitável não se fazer. Acredito num diálogo em que uma joga com a outra quando expostas frente à frente. Igual aos actores já acho exagero, mas diria semelhante. Assim, como também verifico a presença dessa relação para com o espectador. Elas relacionam-se entre elas e com o público por gerarem esta relação uma com a outra. Acredito que Robert Wilson criou essas cadeiras como obras artísticas, mas ligadas a um fim – o de servir à cena teatral. Portanto, são obras que falam por si só.

As *obras criações* (para usar palavras de Galizia) de Robert Wilson podem ser comparadas com as *Máquinas de Cena* de O Bando, as quais também sofrem a transição dos palcos para o museu<sup>29</sup>. Igualmente às Cadeiras de Wilson, pode-se intitulá-las de *obras criações* porque a concepção e construção destas acontece em paralelo ao desenvolvimento do espectáculo. Para Listopad, elas são parte orgânica do espectáculo, são no fundo uma cópia ou sósia da inexistência do real. Elas não imitam, não copiam, criam as suas próprias realidades. (Listopad 2006:82) Não seguem um texto. Expõem visualmente a dramaturgia. Brites fala sobre isso na entrevista: “Ao respeitar o âmagos da dramaturgia os objectos acabam por justificar uma série acções e de situações, e constituem-se como uma materialização da dramaturgia.” [Anexo I]

No livro *Máquinas de Cena – O Bando*, João Brites descreve o seu conceito de *Dramatografia*, a qual segundo ele, é “a representação gráfica da dramaturgia.” (Brites 2005:28) A partir deste conceito de *dramatografias*, seria preciso que cada cenógrafo pudesse produzir as *dramatografias* específicas para a compreensão da concepção do espectáculo, quanto aos espaços, os volumes e os “percursos significantes que os personagens vão utilizar na resolução dos seus conflitos.” (Brites 2005:28). E finaliza idealizando que seria melhor que quem concebesse os espaços cénicos, de cada espectáculo, não se sentisse limitado pelas condições possíveis do edifício construído. Assim, “o edifício e a respectiva área envolvente deveriam poder funcionar como uma espécie de grande máquina de cena.” (Brites 2005:28)

---

<sup>29</sup> No sentido de participarem de uma exposição, pois no caso das *Máquinas de Cena* são expostas em ambientes que não são museus.

As Máquinas traduzem a dramaturgia através de suas formas e materiais. Os espectadores as utilizam como recurso visual para construir o restante da história que é contada pelas personagens. Rui Francisco fala das particulares encenações de *O Bando*:

Parecem estar presentes a Realidade Popular, o Construtivismo Arquitectónico e Social, ligados directamente ao Objectivo e ao Simbólico, o Abstraccionismo geométrico e as claras influências dadaístas onde a ironia, o duplo sentido, o sonho, a poesia e a provocação intelectual convivem sem preocupação pelas concretizações formais. Parece que, no bando, Tudo e Todos se provocam constantemente, originando assim Obras de cariz duplo: Primitivas e Conceptuais. (Francisco 2005:23)

Por trabalharem com dramaturgias originais e caracterizadas pelo grupo, *O Bando* possui uma característica marcante que é o uso de textos narrativos para criar as suas concepções cénicas, como é o caso do espectáculo *Ensaio sobre a cegueira*, que é proveniente do texto literário de José Saramago, com o mesmo nome do espectáculo. Maria Helena Serôdio fala das características presentes nas montagens do grupo, inclusive em *Ensaio sobre a cegueira*: [Figura 09]

Era, pois, visível neste espectáculo uma amadurecida forma de reinventar o sentido parabólico do texto de Saramago, acrescentando-lhe a reverberação de uma caminhada estética que é a desta companhia, desde há 30 anos dirigida por João Brites. E nesse trajecto o bando tem-se distinguido por quatro traços essenciais: uma específica filosofia de grupo, o gosto de ocupar um espaço de trabalho não ortodoxo e com potencialidades de criação ao ar livre, um repertório que parte sobretudo de textos narrativos (em especial, de autores portugueses) e, por último, um trabalho cenográfico que é marcado pela construção de dispositivos cénicos de reconhecido valor plástico e forte sentido simbólico. (Serôdio 2009:50-51)

As máquinas agem como símbolos para exprimir visualmente uma dramaturgia. Permitem em suas montagens a participação do espectador de forma a completar as cenas, porque demonstram através de uma linguagem bem particular, suas traduções e resoluções cénicas, mas sem as preencher por completo. Apenas dão dicas e oportunidades de caminhos a seguir. Rancière em sua visão do espectador emancipado, aposta numa comunidade de contadores de história e tradutores. Leitura em que se pode integrar as Máquinas enquanto contribuintes para se contar histórias e, ainda através da tradução da dramaturgia em visualidade.

O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele demanda espectadores que são interpretadores ativos, que oferecem suas próprias traduções, que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem a sua própria história a partir daquela. Uma comunidade

emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores. (Rancière)<sup>30</sup>

Criadas para contar histórias, as Máquinas são objectos projectados especialmente para determinadas finalidades dramáticas. Embora os espectáculos do *O Bando* não sejam construídos apenas a volta destes objectos. Carlos Porto fala de um dos objectivos da construção de espectáculos desse grupo teatral:

Os espectáculos do bando não derivam apenas da capacidade de imaginar máquinas e objectos, passam por outras experiências que obviamente não são de carácter expositivo. Lugares naturais ou criados, florestas, lagos, catedrais, até salas de teatro, ajudam-nos a situar o nosso próprio lugar, reinventar a máquina viva que, como espectadores, podemos ser e às vezes somos. (Porto 1995:25)

Somente com a dramaturgia e a concepção dos espaços cénicos se pode contar todo um espectáculo de *O Bando*. Como foi visto, há uma preocupação particular do grupo para com o texto dramático. “Por mais que as palavras sejam necessárias para sustentar os pensamentos, no teatro, os pensamentos misturam-se com as sensações e é por isso que o acto nunca pode ser reduzido ao texto escrito.” (Brites 2005:33) Então, utiliza-se nas concepções de *O Bando* os factores visuais para potencializar as mensagens que querem passar ao espectador. Seja com as Máquinas ou simplesmente com o espaço cénico escolhido, com os quais se procura também “alterar o modo de viver, fazendo-o à escala do Pensamento e nunca à escala do corpo.” (Francisco 2005:23)

A Máquina sem o contexto do Teatro (o texto, a acção dos actores, etc), não é capaz de contar toda a história, apenas parte desta. Fora do universo para o qual foram projectadas e exerciam sua funcionalidade, são avaliadas com outro olhar. Já não fazem mais sentido em termos de mecanismos, os quais correspondem justamente à acção. Por agora, o seu valor estético é o que sobressai. Porque antes, “a sua integração na cena e na estética é tão completa que parece evaporar-se aos nossos olhos, da mesma forma que ignoramos a presença do lustre no velho teatro à italiana.” (Salgueiro 2005:42)

As máquinas de cena não são uma réplica de uma realidade onde decorre determinada acção, ou acções. Só o efeito escultórico que as mesmas possuem quando desactivadas se pode

---

<sup>30</sup> Rancière, Jacques. *O espectador Emancipado*.

[http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de\\_12.html](http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html) (acedido em 07 de Novembro de 2011).



dizer que tem um efeito cenográfico. Pelo contrário, em acção, as máquinas são dispositivos de ataque da expressão, não substituem a realidade, lutam contra ela, e o primeiro objectivo desta luta é paradoxalmente o de a desacelerarem. (Ribeiro 1995:38)

As Máquinas passam a ser objectos estáticos, que dentro do Teatro contribuíam para um todo, não permitindo que o seu visual estético atrapalhasse a actuação dos actores e nem os seus próprios movimentos mecânicos. Ao se deslocarem desta posição teatral, a aparência das Máquinas é enaltecida. Na exposição, por estarem estáticas, não se obtém todo o potencial da Máquina conseguido em cena pois falta o mecanismo em sintonia com os actores. Mas ainda prevalece o carácter cenográfico. Elas são, por sua estética, obras de Arte e por sua engenharia, técnicas e mecanismos teatrais.

São objectos estéticos que perseguem efectivamente as manifestações sensíveis das ideias suportadas pela reflexão filosófica e sistemática sobre Ordem, Beleza e Arte. Propõem a fusão entre a Beleza espantosa do efeito e a Beleza engenhosa do artifício que o produz. São Técnica e Arte. Tudo está repleto de corpos, partículas, ondas, energias, circulações, tempos e memórias em permanente transformação. (Francisco 2005:22)

Desenvolvem-se de acordo com a proposta de Dramaturgia do grupo e podem assumir múltiplas formas e elementos. As vezes, são aglomerações de objectos e em outras a partir delas que se criam novos objectos. Estes apresentam-se sob a forma de um instrumento musical, por exemplo e neste caso, “a música assume também essas mesmas qualidades de polivalência, onnipresença, androginia e depois parece desaparecer.” (Salgueiro 2005:42). No espectáculo *Nora*, onde “em torno da máquina que nascem canções ou sons, como que resultantes de um ritual que se executa junto do objecto sagrado, portador do metafísico”(Salgueiro 2005:42), pode-se ter os instrumentos musicais materializados, ou a Máquina apenas remeter a eles. Há muitas possibilidades para a integração de instrumentos musicais nessas Máquinas:

Por vezes é o próprio instrumento musical que se transforma em máquina de cena e, mais admirável ainda, quando o objecto é de tal forma miscigenado que não sabemos se é uma máquina de cena explorada como instrumento musical ou o inverso; é o caso do xilofone em *LIBERDADE* ou do órgão em *OS ANJOS*. (Salgueiro 2005:42-43)

Além de instrumentos musicais [Figura 10], as *Máquinas de cena* possuem uma característica mutável que as podem transformar em qualquer coisa, mas elas passam por essas transformações sem “impor um produto fechado e, antes, dar parte na construção do sentido e até da forma; de ser posto à prova; de ser aberto à aprendizagem-em-situação, e de a situação ser construída em comunhão com o local” (Oliveira 2005:46)

Por isso ao ver as Máquinas na exposição, na própria sede do grupo, fez-me reparar na importância do lugar que elas habitam. Projectadas para um espaço específico, comportam-se de forma diferente em outros sítios. Porém, podem-se colocar no meio do “nada” e obter um novo lugar. Acredito no potencial delas para criarem um novo espaço cénico. Seria um exemplo da quebra de barreiras entre as Artes. Poder-se-ia levar o Teatro para qualquer lugar, como já o fazem em relação aos espaços cénicos alternativos. No caso das Máquinas, o espaço não faria diferença, pois a partir delas surgiriam os espaços cénicos que se pretendariam. Brites fala da sua parceria com Rui Francisco para eliminar a limitação do edifício teatral:

Agora, quando com o arquitecto Rui Francisco riscamos o papel desenhando as nossas paredes futuras, temos consciência de que, como dizia Bachelard, o aquém e o além repetem surdamente a dialéctica do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Agora, em Palmela, quando passamos do desenho à concretização do edifício teatral, queremos limitar o menos possível os nossos movimentos futuros. (Brites 2005:32)

Esta última frase de Brites – “queremos limitar o menos possível os nossos movimentos futuros” – afirma como as Máquinas podem condicionar o espaço cénico. Elas podem influenciar, portanto, o ambiente de actuação, o aspecto visual e sonoplasta, a imaginação do espectador e ainda estimular um questionamento quanto à sua ideologia.

As Máquinas de Cena do bando são obras de Arte e, tal como elas, através da Beleza, exorcizam dor, medo, morte e desconhecido. São bruxos de braços múltiplos e mobilidade avançada, onde a sua estrutura material adquire preponderância visual e onde a sua estrutura espacial se disfarça, mutante por natureza, servindo, segundo a segundo, os critérios estéticos e o exame ideológico do bando, por conseguinte, a sua proposta de Dramaturgia. (Francisco 2005:23)

O único caso em que até se pode dizer que é similar à forma como a Máquina é apresentada no espectáculo, é quando em conjunto com actores são expostas, por exemplo no evento de abertura, em Coimbra, citado anteriormente. Aí pode dizer-se que a Máquina se apresenta da maneira mais próxima possível da qual se apresentou antes. Embora sejam cenas distintas, cria-se uma relação entre o objecto e actor, semelhante ao que ocorrera no espectáculo. Só não é a mesma situação porque não conta com todos os artifícios utilizados anteriormente. Existem também as Máquinas projectadas especificamente para eventos de abertura ou exposições, como ocorreu na Expo’98 (Exposição Mundial de Lisboa, em 1998). A Máquina *Návia* destacou-se dentre as onze Máquinas que faziam parte do evento Peregrinação (1998). Mas em relação a essa Máquina específica, ela acaba por ser diferente do Teatro e ao mesmo tempo não o abandona por completo. Há actores e cenas

projectadas com o uso do objecto, mas há uma proximidade maior com o público e é observada como um objecto para ser exposto. Portanto, foi um evento que adoptou medidas teatrais, por isso os objectos são completamente cénicos na mesma. [Figura 11]



## Capítulo IV – O TEATRO E AS ARTES VISUAIS

### 4.1 O renascimento da *Gesamtkunstwerk*

Um objecto que é construído para uma produção teatral, pode também atingir outros objectivos além de satisfazer este primeiro objectivo: Habitar um lugar destinado às artes visuais. Mas não é somente o objecto cénico que invade as galerias e locais específicos das outras Artes, estas também compõem e contribuem para o desenvolvimento das cenas, actuando nos espaços cénicos. Hidalgo fala sobre esta parceria das artes na concepção teatral:

[...] la acción se desarrolla simultaneamente tanto en el espacio físico del recinto donde se esté representando como en mundos virtuales a los que se accede a través de una o varias pantallas. De este modo, el lugar de representación del teatro inicia un diálogo com los lugares de otras artes y medios, aunque, como queda patente en el siguiente apartado, se trata más bien de una puesta al día de un diálogo que comenzó en las primeras décadas del siglo<sup>31</sup>. (Hidalgo 2004:262)

A relação das Artes Visuais com o Teatro é percebida pela ideia de hibridização. “Brecht descobriu o lugar de representação tradicional à visão do público e o abriu permitindo a influência de outras medias, dando um grande passo no processo de hibridização entre o teatro e outras artes. (Hidalgo 2004:251)

Acontece o renascimento da *Gesamtkunstwerk*<sup>32</sup>, “que se presume ser a apoteose da arte como uma forma de vida, mas que se prova, pelo contrário, como a apoteose de fortes egos artísticos ou um tipo de consumismo hiperativo, senão as duas coisas ao mesmo tempo” (Rancière)<sup>33</sup>. Brecht foi um dos contribuintes para que tal união fosse bem sucedida. Com seu teatro e pensamentos contemporâneos, “trabalha os temas mais progressistas de nosso tempo – a arte pode e deve intervir na história, lidar com necessidades sociopolíticas e não com universais estéticos, explicar em vez de expressar, insistir em que o mundo poderia ser diferente do que é.” (Carlson 1995:401)

---

<sup>31</sup> Hidalgo refere-se ao século XXI.

<sup>32</sup> O termo é usado com frequência, principalmente na Alemanha, para descrever qualquer integração de múltiplas expressões artísticas diferentes.

<sup>33</sup> Rancière, Jacques. *O espectador Emancipado*.

[http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de\\_12.html](http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html) (acedido em 07 de Novembro de 2011).

Essa mescla das artes, a qual foi fundamental para o cenário ganhar uma grande importância e dedicação na hora de ser projectado, também estimulou o desenvolvimento cenográfico em outros meios sem ser o teatral. Cenógrafos concebem trabalhos em outros sectores assim como artistas plásticos passam a produzir cenários. Del Nero fala das possibilidades da Cenografia actuar nos dias de hoje:

A cenografia tem sido solicitada para criar produtos em muitos outros campos além dos limites das artes do espectáculo. É exaltada e requerida entre os outros meios de expressão da “sociedade de performance” e, dentro desta, nada pode ser pensado, imaginado ou realizado sem que seja em termos espetaculares, o que faz da cenografia um novo tipo de mídia.

Existem hoje os cenógrafos do espectáculo vivo, os cenógrafos das exposições, os cenógrafos do palco e os da arquitetura. (Del Nero 2009:288)

#### 4.2 Objectos específicos

Em relação aos objectos cénicos, se tiver um objecto produzido por um artista plástico, para o âmbito teatral, considera-se como uma obra de arte inserida num contexto cénico. Possivelmente, será concebida através de uma linha de raciocínio e metodologia característicos do artista, e mesmo que corresponda às cenas do espectáculo, funcionará também como objecto artístico. Podendo estar ou não na cena, sofrerá mudanças na mesma quando transferido para outro local de exposição. O conceito para se elaborar um objecto cénico é contido no efeito visual que o espectáculo em questão visa atingir. Mas não se descarta a ideia de que o processo possa ser paralelo em relação ao de construção de toda a peça teatral. Este objecto, contém características que fazem parte de toda a concepção cénica, mas apresenta elementos individualizados que podem ter as suas características exploradas, principalmente, quando afastados daquele meio teatralizado.

Judd quando fala dos ‘objectos específicos’ aponta que “normalmente não envolvem a imagética antropomórfica comum, se há uma referência é única e explícita.” (Judd 1965) É o mesmo que acontece com o objecto cénico projectado por um artista visual – é nítida a origem conceptual dele. Em cena, essa característica destaca-se mesmo quando em harmonia com o restante da concepção visual da peça. Mas trata-se de um objecto diferente do que seria projectado apenas para ser exposto em alguma galeria de arte. As Artes inseridas na cenografia são espécies de muletas que vêem erguer algum ponto que ela sozinha não conseguiria sustentar. Assim, a diversidade estética e conceptual dos cenários teatrais se alargam devido às infinitas possibilidades disponíveis.

### 4.3 Sem fronteiras

A influência dos movimentos artísticos no Teatro não é nenhuma novidade, assim como as formas artísticas são influenciadas umas pelas outras. “Temos peças sem palavras e dança com palavras; instalações e performances no lugar de obras ‘plásticas’; projeções de vídeos transformadas em ciclos de afrescos; fotografias transformadas em quadros vivos e pinturas históricas; escultura que se transforma em show mediático; etc.”<sup>34</sup> Da mesma maneira como ocorre com os ‘objectos específicos’ que Judd analisa, o cenário contemporâneo também passa a ser feito dos mais diversos materiais, “utiliza muitos produtos e técnicas industriais e novidades no mundo da arte.” (Judd 1965)

As possibilidades de criação no domínio dos aspectos visuais numa peça teatral começam a sentir necessidade de se expandirem. O edifício Teatral já não consegue suportá-las: Necessita-se de uma evolução espacial para atender às demandas dos espectáculos contemporâneos. Sendo assim, uma das mudanças mais importantes, ocorrida por causa das influências dos movimentos artísticos, principalmente, na primeira metade do século XX, foi a saída do Teatro do edifício teatral. O lugar de representação passou a não ser mais limitado dentro das caixas negras:

El lugar de representación tradicional experimento profundos cambios, [...] en la mayor parte de las ocasiones, tuvieron que ver con intentos de sacar al teatro del estreñimiento al que parecía someterle la preceptiva naturalista triunfante en los últimos años del siglo XIX con propuestas que iban desde el esteticismo poético del simbolismo a los experimentos técnicos introducidos con vistas a clarificar determinados mensajes ideológicos de tipo socialista en las propuestas de Meyerhold o Brecht, entre otros.<sup>35</sup> (Hidalgo 2004:252)

Este abandono do edifício teatral ocorreu, também, para se procurarrem novos públicos e um novo formato e conceito teatrais. “Sin embargo, los orígenes de esta ‘peregrinación’ deben buscarse en determinados movimientos culturales surgidos en las primeras décadas del siglo XX.” (Hidalgo 2004:252) Trata-se de movimentos como o Dadaísmo e o Futurismo, que originaram, sobretudo a partir da década de 1970, a *performance art*, “e que não é mais que uma mensagem de disciplinas secularmente

---

<sup>34</sup> Rancière, Jacques. *O espectador Emancipado*.

[http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de\\_12.html](http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html) (acedido em 07 de Novembro de 2011).

<sup>35</sup> O lugar de representação tradicional experimentou profundas mudanças, na maior parte das vezes, tiveram a ver com tentativas diversas de tirar o teatro do constrangimento ao que parecia submetê-lo a perspectiva naturalista triunfante nos últimos anos do século XIX com propostas que iam desde o esteticismo poético do simbolismo aos experimentos técnicos introduzidos com vistas a clarificar determinadas mensagens ideológicas de tipo socialista nas propostas de Meyerhold ou Brecht, entre outros.

consideradas tão díspares como a dança, a pintura, ou o próprio teatro.” (Hidalgo 2004:265) A *performance* pode ser definida como uma obra de arte em movimento, que necessita de um espaço para se revelar ao vivo – “o que a converte necessariamente em efémera” (Hidalgo 2004:265) – e é nesse espaço que ela se exhibe como arte e não como representação. A *performance* remete para ela mesma, o que a difere do Teatro, o qual remete para uma outra realidade. Esta arte da *performance* interessa para o âmbito teatral desta pesquisa, pois dela se origina o *happening*<sup>36</sup>, que também fica na fronteira entre arte cénicas e Belas Artes. Allan Kaprow foi o pioneiro a utilizar este termo numa manifestação artística e mais concretamente, em sua montagem *18 happenings in 6 Parts*.<sup>37</sup>

Kaprow realizou experimentos que tiveram inspiração na prática criada por Jackson Pollock, denominada *action painting*. Pollock realizava as suas pinturas diante de um público. A sua obra não eram só as pinturas, mas sim todo o processo da construção destas, ou seja, era uma arte performativa. Outros pintores também “requerían la presencia de un público para ejecutar su arte. Entre ellos, destaca el francés Yves Klein.” (Hidalgo 2004:266) Só que Klein utilizou nas suas manifestações a *body art* no processo de criação das suas obras. Sobre o uso do corpo, Hidalgo comenta:

La innovación por parte de Klein está en el hecho de que, para realizar sus trabajos, se servía del cuerpo de sus modelos que dejaban de ser aquí origen de la representación para convertirse en materiales de la representación misma. Klein no se inspiraba en esos cuerpos, sino que los utilizaba como pincel para extender la pintura sobre el lienzo indicando como debían arrastrarse o en que posición debían colocar sus cuerpos para producir un determinado efecto cromático en la obra.<sup>38</sup> (Hidalgo 2004:266)

Este é um forte exemplo de inovação dos lugares de representação. O corpo passa a ser o palco receptivo, ou a tela vazia. É a origem e o fim de toda a expressão artística. Assemelha-se aos pensamentos de Grotowski, que vê no corpo do actor o “epicentro de todo el espectáculo, recreándose a sí mismo y concentrando en esa recreación todo lo que se pretende transmitir al espectador.” (Hidalgo 2004:267)

---

<sup>36</sup> Um tipo de espectáculo de grande produtividade na década de 1960. (Hidalgo 2004:tradução nossa)

<sup>37</sup> Foi feito na Reuben Gallery de Nova Iorque no Outono de 1959.

<sup>38</sup> A inovação por parte de Klein está na acção de que, para realizar seus trabalhos, servia-se dos corpos de suas modelos que deixavam aqui de ser origem da representação para converterem-se em materiais da mesma representação. Klein não se inspirava nesses corpos, só os utilizavam como pincel para estender a pintura sobre a tela indicando como deviam arrastar-se ou em que posição deviam colocar seus corpos para produzir um determinado efeito cromático na obra. (Hidalgo 2004: tradução nossa)



Sin duda, tanto en el caso de la performance art como en el de los espacios virtuales de los que se sirven compañías como La Fura o incluso Orlan quien en los últimos años ha cambiado la mesa de operaciones por el ordenador, se trata de una zona oscura que se mueve entre la tradición y la innovación y que, a comienzos del siglo XXI, aún no podemos predecir si llegará a convertirse en un futuro cercano en el lugar de representación por antonomasia del nuevo teatro.<sup>39</sup> (Hidalgo 2004:267)

Em relação ao *Happening*, a diferença para com estes actos performativos, é que ele é considerado teatro. Mas é um teatro que faz parte do real. Com o *happening*, “não estamos mais perante um teatro ‘realista’, mas perante um teatro ‘real’.” (Barbosa 1982:169) Sendo assim, os objectos naturais dos ambientes que passam a ser espaços cénicos, são os que servem à cena tornando-se cénicos. O *happening* “em lugar de representar a realidade, pretendia produzir uma realidade.” (Barbosa 1982:169)

Este tipo de manifestação, dará origem ao *event*, “que é uma acção rápida e explosiva no quadro do quotidiano: o teatro dissolve-se na rua, funde-se e confunde-se por completo com a vida.” (Barbosa 1982:169) Ou seja, o *event* é um teatro de acção que pode ser considerado um happening ligado à política. “Só que o *event* ajusta-se perfeitamente à realidade: o teatro brota do próprio quotidiano. (Barbosa 1982:170)

Abbie Hoffman elaborou diversos *events* e entre um desses, em Nova Iorque, “Hoffman queimava na via pública, em plena Wall Street, uma nota de vinte dólares; e a polícia parece que teve de intervir para evitar um tumulto com os transeuntes.”<sup>40</sup> (Barbosa 1982:169-170) Neste caso, como objecto cénico, percebe-se a nota de vinte dólares e supostamente um isqueiro. Apesar deles serem objectos de conhecimento de todos e acessíveis, num sentido em que qualquer pessoa que por ali passava, poderia ter uma nota daquelas e/ou um isqueiro, eles não perdem os valores dramáticos, pois Hoffman premeditou o que ia fazer e já sabia que precisaria destes dois elementos essenciais para a acção. Portanto, são objectos reais que assumem o papel de objectos cénicos *funcionais* para a cena elaborada, igualmente ocorrido no *Happening*.

Os objectos do *Happening* podem ser vistos como partes da técnica, uma espécie de material, ou matéria prima, que constrói a obra artística. Isso deve-se ao facto de esse tipo de manifestação querer produzir uma realidade e não representar uma. Quando se quer

---

<sup>39</sup> Sem dúvida, tanto no caso da *performance art* como no dos espaços virtuais dos quais se servem companhias como La Fura ou inclusive Orlan quem nos últimos anos há trocado a mesa de operações pelo computador, trata-se de uma zona escura que se move entra a tradição e a inovação e que, no começo do século XXI, ainda não podemos predizer se chegará a converter-se em um futuro próximo em lugar de representação por antonomásia do novo teatro. (Hidalgo 2004:tradução nossa.)

<sup>40</sup> Barbosa retirou este exemplo de Franck Jotterand, em *Le nouveau théâtre américain*, Seuil, Paris, 1970. P. 90.

representar a realidade, basta utilizarem-se objectos que pareçam o real, simulem naquele momento a realidade transcorrida. Já o acto de se produzir uma nova realidade, necessita da sustentação de objectos reais em todos os aspectos – visualmente, funcionalmente e ideologicamente.

*O Bando* está imerso na teatralidade, mas seus projectos condizem com esta conduta de expandir fronteiras e representar em locais incomuns, em tempo real<sup>41</sup>, para se levar o teatro até os seus espectadores. A diferença é que o grupo possui a figura da *Máquina de cena* que se comporta como objecto cénico e não tem ligação com a realidade. Por mais que sejam inseridos na realidade, os espectáculos de *O Bando* ainda assim possuem um carácter onírico e uma identidade demarcada nas suas composições cénicas.

Uma das características mais marcantes do teatro bando passa pela utilização de espaços não-convencionais nas suas produções. De comboios a conventos, de ruas a praias, os seus espectáculos respiram uma relação com os espaços e as suas memórias numa abordagem única em Portugal. Neste sentido, o trabalho artístico de João Brites enquadra-se no que se veio a designar por ‘dramaturgia do espaço’ (cf. Marianne Van Kerkhoven in *Theaterschrift – on dramaturgy*, n.ºs 5-6, 1994), especialmente na tendência pós-modernista que se prende com a apropriação das memórias de um espaço e com a sua recriação artística, comumente apelidadas de espectáculos *site-specific*. (Pais 2004:36)

Ana Pais fala dos espectáculos de *O Bando* que são criados especialmente para determinados espaços não-convencionais e utiliza-se da nomenclatura sugerida por Marianne Van Kerkhoven, para nomeia-los. O trabalho do grupo é designado como “dramaturgia do espaço”, que também ocorre com as *Máquinas de cena*, quando criadoras de espaços cénicos. As Máquinas podem em qualquer lugar determinar um espaço cénico específico para que se ocorra uma acção teatral. Além do mais, quando fora do ambiente tradicional do Teatro, podem ser avaliadas diferenciadamente de objectos cénicos, pois perdem um pouco a carga teatral inserida nelas. Como se por não estar em um edifício teatral, não é obrigação ter objectos deste género. Assim, são vistas com mais liberdade pelos mesmos olhos de quem analisa o todo o espectáculo. Somente por serem objectos, no sentido mesmo literal da palavra, interagem naturalmente com o ser humano igualmente como ocorrem aos objectos corriqueiros porque “siempre es posible para cualquiera tener una relación singular, no estética, com cualquier objecto, tener una relación salvaje, algo

---

<sup>41</sup> Ao contrário de um tempo fictício. Dia e horas reais, actuais.

com esse ‘punctum’, cualquiera podría reencontrarlo.” (Baudrillard 2001:45) Portanto, a primeira relação de uma pessoa para com o objecto é particularmente íntima e específica para cada pessoa, uma relação de impacto que gera sensações e sentimentos. Depois desse choque à primeira vista, é que se tem a avaliação das características mais concretas do objecto, como sua aparência.

Estar frente à frente de uma *Máquina de cena* desactivada na exposição, me fez relatar que a primeira impressão é a que fica, ou pelo menos influencia às que vem a seguir. Vi Máquinas desactivadas no meio da natureza e o primeiro pensamento foi ver objectos simples que aparentavam fazer parte daquela colina por toda a sua existência. Nasceram daquele solo e ali viveram, mas depois mudei de conduta e comecei a imaginar vida em volta daqueles mecanismos. Isto deve-se ao facto de em sua estética ser nítida as condições de movimento que podem adquirir, me levando a pensar em histórias e narrativas que poderiam se passar ou ter passado com elas. Estas histórias supostamente por serem fantasiosas assim como as Máquinas, as caracterizam como objectos cénicos.



## CONCLUSÃO

As *Máquinas de cena*, quando analisadas como objectos cénicos, podem ser classificadas em qualquer uma das três categorias que classificam os objectos cénicos. Uma mesma Máquina pode se apresentar como objecto *funcional*, de *suporte* e *decorativo*. *Funcional* porque os actores dependem dela para ensaiar, pois os mecanismos e as variadas mudanças de posições são fundamentais para que a acção humana ocorra. Comporta-se como um objecto de *suporte* porque suportam de facto a cena ao criarem uma atmosfera única e importante para a acção, auxiliando à actuação dos actores e ao público para que resultem bem a composição e mensagem que se pretende atingir ou passar em cena. Por exemplo, quando a Máquina representa um instrumento musical ou em *Nora* quando induz à musicalidade e não faz nada, apenas está preenchendo um palco com o seu “vazio”, corresponde à metáfora da significação do espectáculo. Por último, são consideradas objectos cénicos de acessório porque às vezes ultrapassa sua função e caracteriza além do que precisava, torna-se um exagero. Caso muito comum no início do processo da construção destas Máquinas.

Além de se enquadrarem nas categorias dos objectos cénicos, as *Máquinas de cena* também são classificadas como adereços, instrumentos musicais e até espaços cénicos. Segundo Brites, o edifício e a área de encenação “deveriam poder funcionar como uma espécie de grande máquina de cena” (Brites 2005:28). Quanto a isso, houve uma Máquina que se aproximou dessa vontade – a *Máquina de cena* Teatro [Figura 12]. Portanto, sustentar-se-ia por si só. Assim, além de ser a dramaturgia visual, conceberia o espaço cénico para que ocorressem os espectáculos desejados. A concepção de novos espaços cénicos é uma característica muito presente nos espectáculos de *O Bando*. Brites fala da projecção de se ter um ambiente, que corresponderia a caixa negra, onde tudo possa acontecer, as possibilidades são infinitas, podendo assim se obter qualquer espaço cénico idealizado.

Essa *Máquina de cena* Teatro, antes citada, poderia funcionar assim: além de sua figura que dá forma à dramaturgia do espectáculo, poderia gerar o espaço cénico de actuação. As outras Máquinas também poderiam mesclar essas duas características e realizarem espectáculos em qualquer que seja o ambiente onde se encontram, pois foi percebido ao longo desta pesquisa, um grande potencial nesses objectos cénicos, o que os levam a poder cumprir mais essa função.

Além de influenciarem e até criarem o espaço cénico, as Máquinas também interferem no: aspecto visual, por sua presença e grande escala, que como diria Rui

Francisco, são produzidas “à escala do Pensamento e nunca à escala do corpo” (Francisco 2005:38); a sonoplastia, quando se apresentam como instrumentos musicais ou apenas remetem a eles; e a imaginação do espectador, por serem simplórias em sua composição material e ao mesmo tempo ricas em formas, articulações e simbolismo.

Muitas vezes são construídas a partir da aglomeração de objectos distintos que, em conjunto formam a harmoniosa *Máquina de cena*, mas também há as Máquinas que geram esses objecto no decorrer das cenas, assim, surpreendem o espectador. Dependem da acção da cena para realizarem seus efeitos, por isso são estruturas que só vivem por completo no momento do espectáculo, mas sobrevivem a ele, pois seu valor estético e sua memória teatral as sustentam como obras de arte. Intitulo-as igualmente ao Galizia para com os objectos de Bob Wilson – *Obras criações*.

As *Máquinas de Cena* são *obras criações* porque “não imitam, não copiam, criam as suas próprias realidades” (Listopad 2009:82), embora sirvam, num primeiro momento, à uma concepção particular, que é a do espectáculo para o qual foram projectadas. Mas mesmo originando-se dentro do Teatro, as *Máquinas de cena* são *obras criações* “de uma natureza muito distinta das obras especificamente teatrais” (Galizia 1986:94) porque podem sobreviver à acção cénica. Quando expostas em Museus, galerias de Artes ou ambientes propícios às “outras” Artes, ou mesmo locais onde são avaliadas diferentemente de quando eram objectos cénicos, ou seja, vistas como uma peça de artes visuais, conseguem atender a tudo que se esperam delas. Porém, sobrevive também o carácter teatral. Mesmo nas Máquinas que não são provenientes de uma peça teatral, esse carácter teatral, ou seja, um valor dramático é encontrado nesses objectos.

A partir do momento em que as *Máquinas de cena* inter-relacionam-se com seres humanos, actores ou não, as características oriundas do Teatro tornam-se evidentes. As que de facto estiveram nos palcos revelam a memória da narrativa da peça teatral e funções para as quais foram projectadas especificamente para uma determinada cena. Portanto, mesmo que não se tenha assistido ao espectáculo, podem ser notadas estas funções que servem para narrativas, histórias ou personagens, que não são habitantes deste mundo em que vivemos – a realidade. Há qualquer coisa de fantasioso, misterioso, diferente e instigador. Já as que não são originadas para um espectáculo teatral, acabam por ter, mesmo assim, cenas ao redor ou com as próprias Máquinas, ou seja, também ligam-se ao Teatro, mas não há um espectáculo específico. Por vezes, o espectáculo é gerado após a construção do objecto cénico. Logo, também confirma a existência de teatralidade

embutida nesse tipo de Máquina, pois não são produzidos para o Teatro, mas geram Teatro.

Além do aspecto dramático constantemente presente nas *Máquinas de cena*, também não se pode deixar de mencionar a sua estética. *Obras criações*, que contêm uma unidade quanto a sua confecção e materiais utilizados para o seu fazer. Assim, obtêm uma identidade, que também caracteriza o grupo *O Bando*, mas que as deixam uniformes quase que como obras feitas para uma exposição, que são geradas a partir de um mesmo conceito. Toda essa uniformidade das Máquinas deve-se em primeiro lugar ao aspecto visual por serem trabalhadas em madeira, ferro, vidro, etc. – materiais básicos – e por conterem, indiferente da época que foram construídas ou para qual espectáculo ou evento foram idealizadas, características iguais ou bem semelhantes, como: ter uma relação com a natureza, ou com os quatro elementos (terra, fogo, ar, água); ter sempre alguma coisa com vida ou de natureza morta, acabada, destruída; possuírem dimensões grandes ou fora da escala comum, assim como as formas também, apesar destas às vezes remeterem à alguma coisa bem específica, mas não ser a coisa em si, apenas direccionam o olhar do espectador para tal forma conhecida, mas comporta-se distintamente à ela quando transforma-se com facilidade em outros elementos também.

Devido às transformações físicas, adoptando novas formas ao longo do espectáculo, quando vistas em exposições as *Máquinas de cena* são idealizadas como possibilidades de transformação do objecto, conforme ocorreu-me quando visitei à exposição *Ao Relento*. Por não ter assistido a nenhum espectáculo do *O Bando* contribuiu imenso para que idealizasse com total liberdade todas as possíveis e imaginárias posições e acontecimentos com aqueles objectos. Ao vê-las inseridas no meio da natureza, entre as árvores, matos e pedras da colina, senti que eram feitas e sempre estiveram naquele ambiente. Mesmo por estarem desactivadas, ou seja, estáticas, apresentaram-se vivas e com o áudio, proveniente do aparelho de MP3, com informações a respeito das histórias e concepções das Máquinas, pude ver vida dentro e ao redor das Máquinas, ou seja, situações e acções originadas através das Máquinas. Brites, na entrevista, fala que ainda hoje, detecta um “movimento interior como se fosse a marca de uma qualquer acção anterior ou que ainda está para vir.” [Anexo I]

Como são formas e mecanismos únicos, com uma linguagem bem particular e traduções e resoluções cénicas, destacam-se mesmo quando desactivadas. “Só o efeito escultórico que as mesmas possuem quando estáticas se pode dizer que tem um efeito cenográfico.” (Ribeiro 2005:38) A carga que elas carregam das cenas para as quais foram

projectadas prevalece em seus semblantes e, por esta razão, encontra-se vida dentro desses “monstros”.

Joana Simões descreve que “o Teatro pode ser um espaço de informação em sinestesia, em que as impressões sonoras, visuais, olfactivas e tácteis podem ter lugar, enquanto elementos actuates nesse espaço. (Simões 2005:19) *As Máquinas de cena* contêm tudo isso que Joana Simões descreve: “impressões sonoras, visuais, olfactivas e tácteis”. Portanto, são capazes de originar um novo espaço cénico independente do lugar onde se encontram. Os outros elementos cénicos as completam, mas só quando apresentam-se como objectos cénicos específicos de algum espectáculo. Quando expostas, perde-se a referência com a obra teatral neste sentido de dependência de outros elementos. Elas sobrevivem e mutam-se para uma nova vida interna e externa. Interna porque os aspectos herdados do Teatro ainda ali se encontram e externa porque o em volta modifica-se por completo gerando, assim, novas possibilidades e relações com os espaços e com o elemento humano. Em relação ao espaço cénico, até criam-se novos espaços cénicos que são ou não utilizados de facto. Rui Francisco, cenógrafo do grupo, que em parceria com Brites desenvolve esses curiosos objectos, fala da sua experiência pessoal em relação à criação dos espaços cénicos de *O Bando*:

Tem sido no bando e com o bando que tenho encontrado a forma e o método onde o conceito para cada Espaço Cénico é desenvolvido a partir de propostas de estruturas espaciais e materiais. Ligando-se estas, imediata e irreversivelmente, à Dramaturgia do espectáculo em causa e por consequência à sua Direcção. E porque na Dramaturgia tudo se aposta, o trabalho do bando propõe uma pesquisa laboratorial contínua de articulação e relação efectivas entre ideologia e estética, fazendo da tarefa principal da Dramaturgia o exame do mundo interior da Cena, definindo assim critérios artísticos e ligando no seu Teatro a Obra à Realidade. (Francisco 2005:22)

Brites esclareceu-me em relação a ser possível gerar acção proveniente de uma Máquina, logo, estaria presente uma ideologia que geraria uma estética, o objecto em si, que por sua vez pode gerar um ou mais espectáculos. Mas frisou que se utilizado em outro grupo teatral sofreria uma mudança de actuação dentro do espectáculo distinto das cenas de *O Bando*, a qual o levaria a comportar-se como objecto cénico *decorativo*. *Funcional*, se o fosse, teria sido idealizado e fabricado especialmente para aquele grupo. Objecto cénico de *suporte*, seria se representasse uma visualidade da dramaturgia da peça ou conceito do grupo teatral. Logo, as *Máquinas de cena*, apenas funcionam bem dentro de concepções de *O Bando*, até porque tanto os objectos quanto o grupo contêm as mesmas disciplinas. Ambos fazem parte da mesma família, um identifica o outro. Apesar que ao se apresentarem “longe” do



grupo, ou seja, paralisadas em uma exposição, ao adquirirem autonomia, podem ser consideradas obras de Arte e não cenário, ou objecto cénico de *O Bando*.

Mas quando fizeram parte de um espectáculo do grupo referido, para que possam ser considerados como obras de Arte posteriormente à essa encenação, talvez funcionará melhor se esses objectos cénicos tiverem o menos possível de informações sobre a obra teatral, para a qual foram projectados. Não saber como eles se comportaram nas cenas, permite uma análise com mais possibilidades daquele objecto que agora encontra-se paralisado. Isso ocorreu com a experiência que realizei em ir ver a exposição *Ao Relento-scene machines exhibition*. Supostamente o mesmo ocorreria com outra pessoa que visitasse a exposição desses objectos, seja qual for o lugar, sem ter visto o espectáculo teatral anteriormente.

Para dar continuidade à essa pesquisa poderia ser avaliado um objecto desses, após ter sido vista e vivenciada a peça teatral na qual esteve inserido, para comprovar se realmente continuam a incomodar as informações sobre o passado do objecto. Mesmo que se quisesse avaliar Máquinas em que não há mais apresentações dos espectáculo específicos para elas, poder-se-ia analisar uma série de documentos visuais, como materiais videográficos para então se aperceber de todas as manobras ocorridas com o objecto cénico *Máquina de cena*. Neste caso, eu mesma poderia dar continuidade, mas seria de extrema importância a opinião de quem já viu as Máquinas em acção, porque só no acto teatro é que se tem as Máquinas completas, devido aos outros elementos visuais que se articulam com elas.



## BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin (2006) *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.

Baudrillard, Jean; Nouvel, Jean (2003) *Los objetos singulares*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barbosa, Pedro (1982) *Teoria do teatro moderno – axiomas e teoremas*. Porto: Edições Afrontamento.

Baugh, Christopher(2005) *Theatre, performance and technology – the development of scenography in the twentieth century*. Norfolk: MPG Biddles Ltd.

Bergson, Henri (1999) *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes.

Biner, Pierre (1976) *O living theatre*. Beira douro: Forja.

Bowskill, Derek (1973) *Acting and Stagecraft – Made Simple*. Londres: W.H. Allen e Co. Ltd.

Brejzek, Thea(2011) *Expanding Scenography – On the Authoring of space*. Praga: Durabo.

Brook, Peter (2000) *A porta aberta – Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

Brook, Peter (2008) *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

Carlson, Marvin (1997) *Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP.

Del Nero, Cyro (2009) *Máquina para os Deuses – anotações de um cenógrafo e o discurso da Cenografia*. São Paulo: Senac.

Dort, Bernard (1977) *Kantor – un theater des frontières*. In *Teatro e expressão dramática – Questionar e criar pontes entre os diferentes saberes e realidades*. Aveiro: UNAVE.(pp.61-64)

Féral, Josette (1998) *Robert Wilson – Une expérience directe des choses*. In *Mise en scène et Jeu de l'acteur-entretiens-tome 2: Le corps en scène*. Québec: Éditions Jeu/Éditions Lansman.

Galizia, Luiz Roberto (1986) *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Galvão, João (1990) *Teatro/Artes Visuais: A experiência da 20ª Bienal Internacional de São Paulo*. In *O teatro e a interpelação do real – associação portuguesa de críticos de Teatro*. Lisboa: Colibri. (pp. 135-137)

Hidalgo Ciudad, Juan (2004) *Espacios Escénicos – El Lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental*. Andalucía:Junta de Andalucía - Consejería de Cultura.

Hidalgo Ciudad, Juan (2004) *Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX*. In *Espacios Escénicos – El lugar de representación en la Historia del Teatro Ocidental*. Andalucía: Junta de Andalucía y Consejería de Cultura.(pp.245-267)

Lehtonen, Soila (1990) *Dialogue with realism* In *O teatro e a interpelação do real – associação portuguesa de críticos de Teatro*. Lisboa: Colibri. (pp. 148-152)

Lessard, Jacques (1989) *Le Cycles Repère, une Méthode de l'architecture au théâtre*. In *Teatro e expressão dramática – Questionar e criar pontes entre os diferentes saberes e realidades*. Aveiro:UNAVE.(pp.85-89)

Meyerhold, Vsevolod (1980) *O teatro teatral*. Lisboa: Arcadia.

Mink, Janis (2000) *Duchamp*. Köln: Taschen.

O Bando (2009) *Teatro O Bando – afectos e reflexos de um trajeto*. Palmela: Cooperativa de produção artística teatro de animação o bando.

O Bando (2005) *Máquinas de cena – O bando*. Palmela: Campo das Letras e Teatro O Bando.

Pais, Ana (2004) *Uma selecção crítica de textos de João Brites*. In Teatro O Bando – afectos e reflexos de um trajecto. Palmela: Cooperativa de produção artística teatro de animação o bando. (pp. 21-43)

Quadri, Franco; Bertoni, Franco; Stearns, Robert (1997) *Robert Wilson*. Paris: Plume

Ratto, Gianni (1999) *Antitratado de Cenografia – variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac.

Sampaio, Jaime (1990) *Os Teatros e a realidade ou as realidades e o Teatro* In O teatro e a interpelação do real – associação portuguesa de críticos de Teatro. Lisboa: Colibri. (pp. 53-56)

### SIMPÓSIOS E EVENTOS

Prague Quadrennial of performance design and space, 12º (2011) *Intersection*. Praga

Scenography Expanding Symposia 1-3 (2010) *Intersection*. Évora

## INTERNET

Judd, Donald.(1965) *Specific Objects*. <http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/judd-so.pdf> (acedido em 31 de Outubro de 2011).

Rancière, Jacques. *O espectador Emancipado*.

[http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de\\_12.html](http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html) (acedido em 07 de Novembro de 2011).

Ribeiro, João.(2005) *Da instalação à Cenografia*. <http://www.pedrotudela.org/txt/1> (acedido em 07 de Novembro de 2011)

Tolentino, Cristina. *Tadeusz Kantor/A Cena. O Espaço. O objeto. A Repetição*. <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/contemporaneo/tadeusz-kantor-cena.html>

(acedido em 31 de Outubro de 2011).

<http://www.absolutewilson.com/main.html> (acedido em 07 de Novembro de 2011).

<http://designmuseum.org/design/robert-wilson> (acedido em 07 de Novembro de 2011).

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/butisitinstallationart.htm> (acedido em 07 de Novembro de 2011)

*Teatro do absurdo*. <http://www.desvendandoteatro.com/teatrodoabsurdo.htm> (acedido em 07 de Novembro de 2011)

## ANEXO I

Esta entrevista ao João Brites ocorreu no dia 26 de Setembro de 2011, em Palmela, na sede do grupo *O Bando*.

L.V.- A concepção e confecção das máquinas de cena é um trabalho individual ou colectivo?

J.B. - Ao longo do tempo, as coisas foram variando, não há assim uma resposta unilateral. Os objectos são construídos em função de um conceito de dramaturgia, quer dizer de uma estrutura que sustenta o discurso cénico do espectáculo, o que, claro, não é apenas o discurso verbal. Sendo assim, eu fui a maior parte das vezes o dramaturgista, não dramaturgo no sentido de escrever o texto que vai ser dito, mas dramaturgista, no sentido de assumir a organização de uma versão constituída por excertos do texto original. Ao respeitar o âmago da dramaturgia os objectos acabam por justificar uma série acções e de situações, e constituem-se como uma materialização da dramaturgia. Sobretudo no princípio do Bando, há muitos espectáculos em que a solução dramática assenta sobretudo no objecto. Atendendo a que ele não tem a mesma configuração no princípio e no fim, acaba por cumprir essa função como elemento fundamental, que ao contracenar com os personagens esclarece a narrativa. O objecto tem assim um forte pendor pessoal porque o conceito do espectáculo, sobre o ponto de vista da resolução cénica, é da minha responsabilidade enquanto pessoa que selecciona e sistematiza o conjunto de ideias das outras pessoas. Ainda que o Teatro O Bando seja, no princípio, um colectivo muito mais horizontal, agora com o Rui Francisco que também é muitas vezes o cenógrafo, há uma maior partilha das intenções e das formulações possíveis, durante o processo de concepção. Em reuniões sucessivas e estágios de trabalho, o processo envolve não só os actores mas os responsáveis da oralidade, da corporalidade, o compositor, a figurinista que fazem parte da direcção artística, assim como, por vezes, os diversos técnicos envolvidos. Respondendo à sua pergunta, considero que a concepção foi sempre a consequência de uma versão dramática com maior ou menor participação do colectivo, sabendo que tem sido mais partilhada com o arquitecto Rui Francisco nos últimos dez anos. Quanto à construção, é verdade que no princípio há muito mais um trabalho partilhado, em que os actores fabricam o próprio objecto. As vezes vamos recorrer a um técnico especialista para apoiar, mas quem vai lixar e polir as madeiras, são os actores, é toda gente. As vezes perdíamos mais tempo a fazer o objecto do que em ensaiar e eu era fortemente criticado por isso. Hoje já não é bem assim, hoje a equipa está tendencialmente mais reduzida, as tarefas são

mais distribuídas, o grupo funciona como um harmónio, que tem uma equipa fixa de base, estruturante, e que depois nalguns espectáculos, nalgumas situações, é reforçada por outras pessoas que são coordenadas pela equipa permanente. Actualmente a participação colectiva situa-se mais na génese do espectáculo e a concretização final é mais da responsabilidade individual daquele que aparece na ficha técnica com essa designação. No entanto todos sabemos que esse foi o resultado de uma contaminação colectiva e que o problema da autoria se remete para a figura proeminente de um processo singularista de criação.

L.V. - Houve alguma dessas *Máquinas de Cena* que se sobressaiu perante os outros elementos do espectáculo?

J.B. - É pertinente estar a falar nisso, porque é determinante o tempo que se gasta a construir a cenografia do espectáculo. Defendia-se que um actor que utiliza um objecto que ele próprio construiu tem uma relação diferente com esse objecto e por isso também transforma a sua noção de interdependência com o espaço cénico e os corpos dos outros actores. Talvez seja relevante explicar que agora temos dois tronos para o espectáculo Afonso Henriques, e enquanto que o primeiro foi feito em pinho e durou mais do que quinhentas representações, o segundo, que foi encomendado está constantemente partido. Claro que não depende só da qualidade do manuseamento por parte dos actores. O pinho bem seco acabou por ser mais sólido e resistente do que as madeiras exóticas que, com deficiente secagem, trabalham muito com as diferenças de temperatura e de humidade. Bem, para não me afastar daquilo que estava a perguntar reconheço que os tais objectos cénicos designados muitas vezes como *Máquinas de Cena* sobressaem de uma forma bem evidente. Aliás eu era criticado por isso, não só pelos críticos de teatro como também por alguns actores. De repente o objecto transformava-se no protagonista, ou pela sua dimensão, ou pelo peso, ou pela sua relevância estética a ponto dos actores parecerem estar remetidos para um segundo plano, ao serviço do objecto. Por exemplo, no espectáculo *Trágicos e Marítimos*, uma Nau foi realmente construída. É evidente, que se usava este objecto como metáfora das viagens, do sofrimento, do suor e que os actores cansavam-se e desgastavam-se para virar à força de braços aquela Máquina pesada e colocá-la nas diferentes posições necessárias. Algumas pessoas diziam que eu era um *artista plástico* e que punha tudo ao serviço da *plasticidade* do espectáculo, mas a verdade é que para mim os corpos dos actores, também faziam parte dessa *plasticidade* e que essa estrutura formal procurava não ser mera formalidade para parecer bem, mas, constituir-se como ancora de sensações concretas que potenciassem a emoção e humanizassem a representação teatral.



Essas Máquinas de Cena, quando são expostas fora do contexto do espectáculo são como personagens imobilizados numa espécie de natureza morta, aliás mais viva do que morta, porque parecem estar em constante e imperceptível mutação. Ainda agora quando me passeio pela Exposição que, ao ar livre, pode ser visitada na encosta de Vale dos Barris na sede do Teatro O Bando deparo-me com objectos que mais me parecem personagens que envelhecem sujeitos à intempérie, mas que também resistem às feridas resultantes das tensões e dos conflitos vividos com os actores que os manipularam. Estranha forma de sobrevivência da efemeridade teatral.

L.V. – Poderia existir acção após um objecto ter sido montado, digo, acção proveniente de uma *Máquina de cena*?

J.B. - Sim, não era possível ensaiar sem o objecto, porque eles eram catalisadores da acção. Se a pessoa do actor representava a ondulação ao estar sobre um objecto que oscilava era realmente essa sensação concreta que estimulava o enjoo de quem viaja por mar. Ainda hoje, quando observo os resquícios desses objectos que se degradam ao vento e à chuva, detecto neles um movimento interior como se fosse a marca de uma qualquer acção anterior ou que ainda está para vir.

L.V. – O processo de construção de uma Máquina anda em paralelo ao de construção do espectáculo?

J.B. – Como disse o âmagô, a génese está na dramaturgia. O objecto é uma projecção possível dessa dramaturgia, é apenas uma componente dessa versão cénica. A Máquina de cena não é uma ilustração de uma ideia nem tem uma função decorativa para situar uma acção, surge sempre como pretexto aglutinador da representação teatral. Enquanto encenador, é muito raro conseguir dirigir os actores sem conhecer a atmosfera e a volumetria onde vão actuar. O território e a sua geografia quanto à disposição dos espectadores e quanto aos recursos cenográficos constitui-se, a par do texto a ser dito, como linhas de força de um propósito artístico que procura no constrangimento o motor da sua intrínseca criatividade.



## ANEXO II

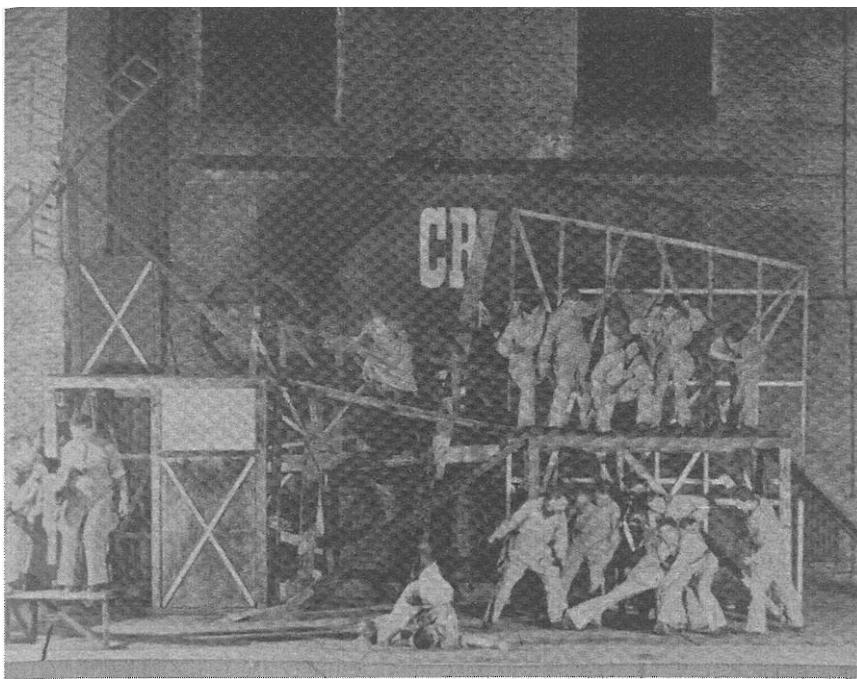


Figura 01 – The stage as performance construction – Cenário de Liubov Popova para *The Magnanimous Cuckold*, 1922 (Universidade de Bristol; Coleção de Teatro). (Baugh 2005:63)



Figura 02 – Máquina *Nora* utilizada no espectáculo *Nora* (1988). (Bando 2005:65)

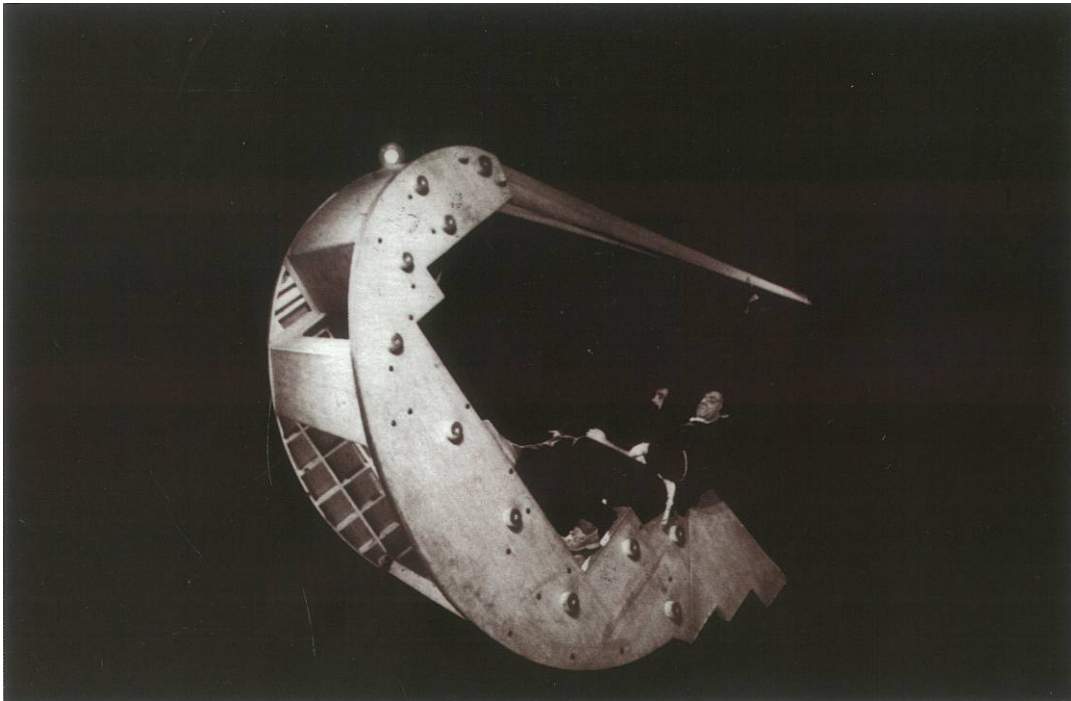


Figura 03 – Máquina *Nau* utilizada no espectáculo *Trágicos e Marítimos* (1984-1985). (Bando 2005:57)

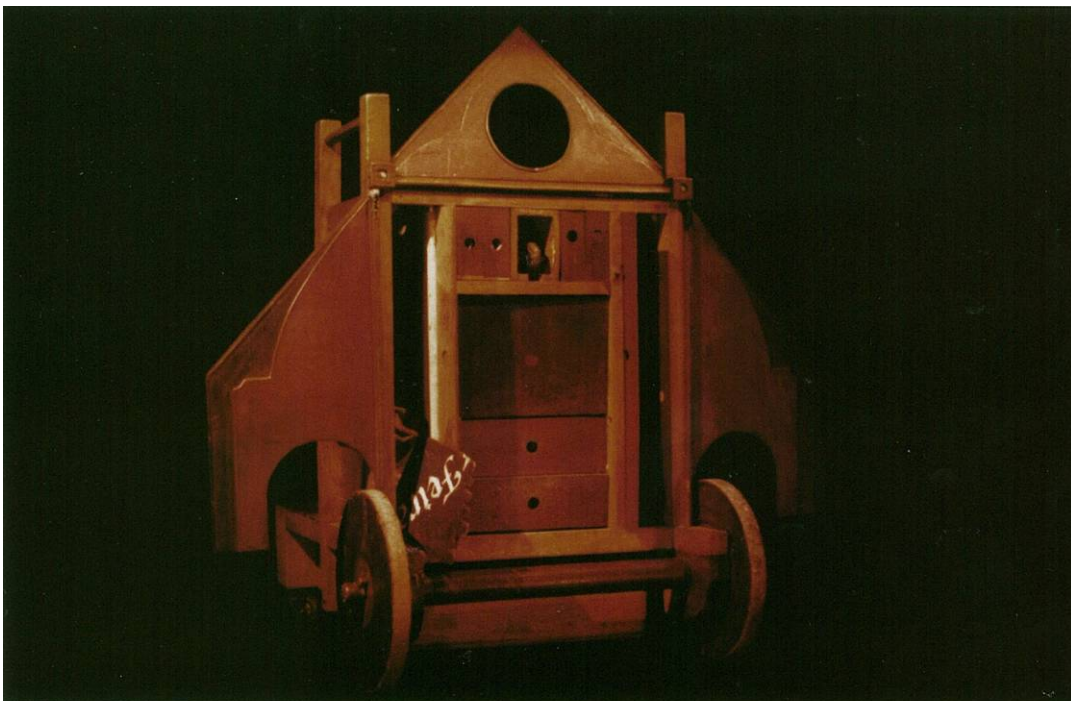


Figura 04 – Máquina *Trono* utilizada no espectáculo *Afonso Henriques* (1982-2005). (Bando 2005:55)



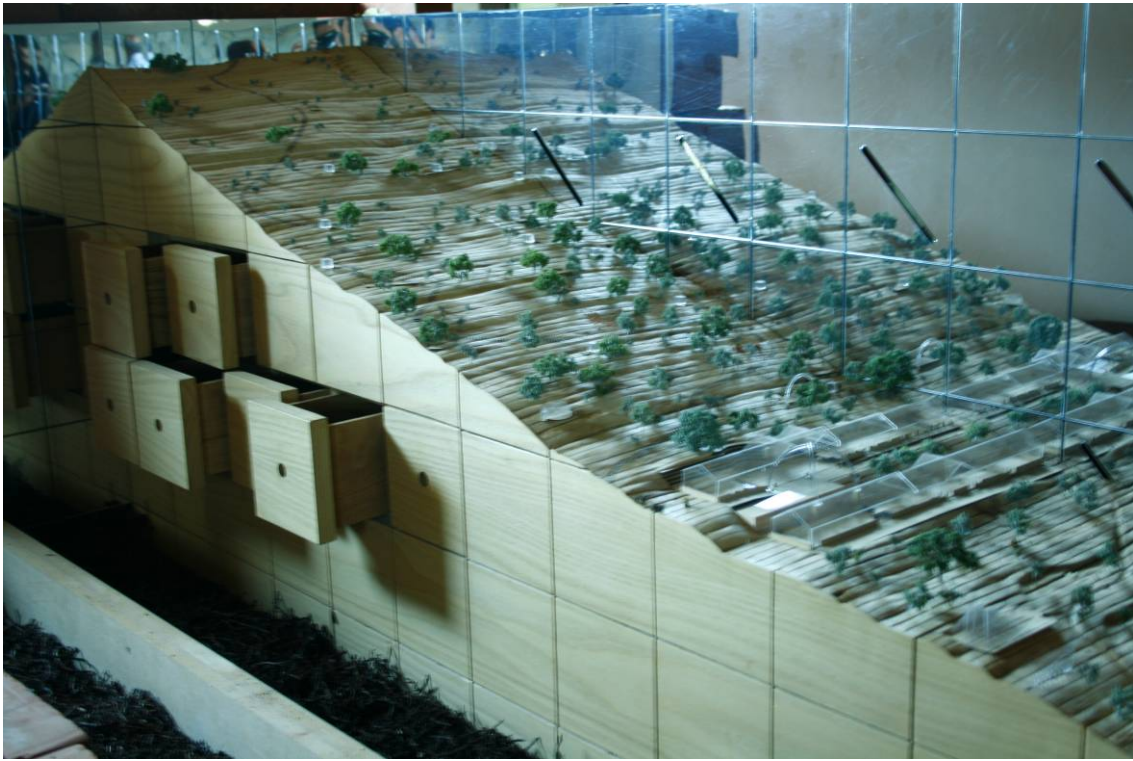
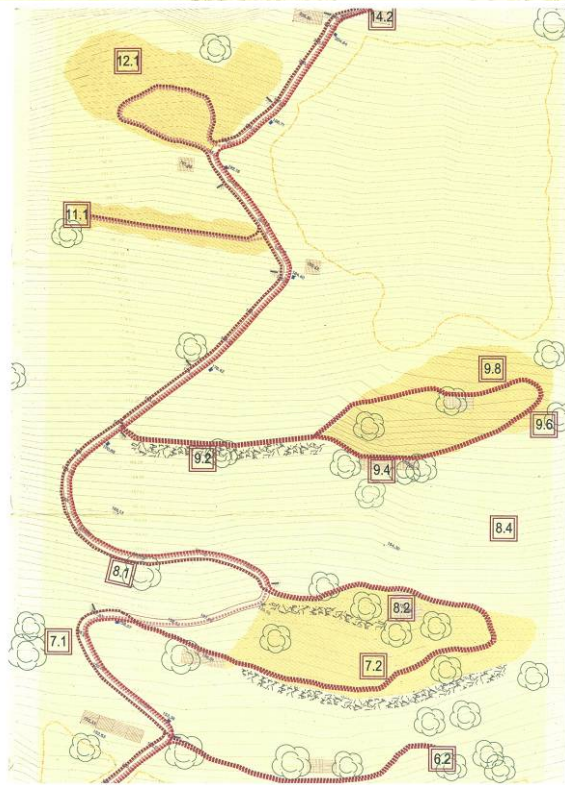


Figura 05 – Maqueta exposta no pavilhão de arquitectura da Quadrienal de Praga 2011, pelo grupo *O Bando*. (2011) Palmela. Fotografia: Vini Couto.

# TEATRO BANDO

## AO RELENTO

scene machines exhibition





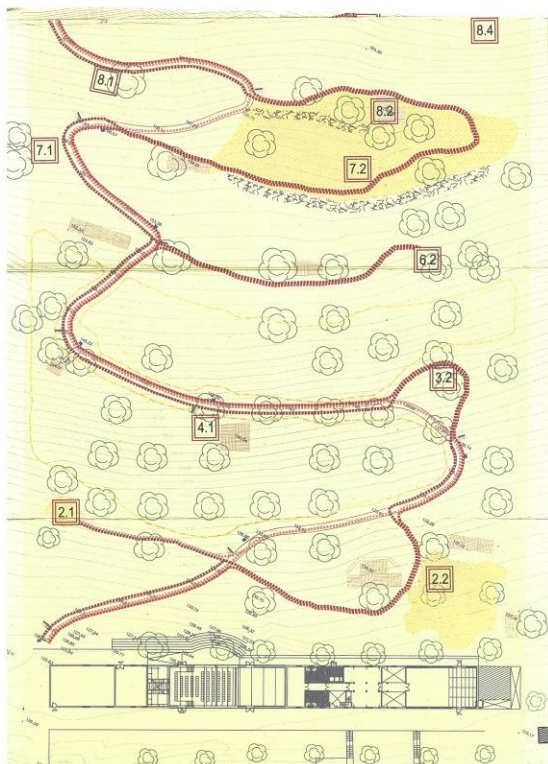


Figura 06 – Programa da exposição *Ao Relento* – scene machines exhibition. (2011) Palmela.



Figura 07a – Máquina *Cadeiramar*, à esquerda, utilizada no espectáculo *Trágicos e Marítimos* (1984-1985) e Máquina *Lente*, à direita, utilizada no espectáculo *Se mentes Photocena* (1993-1995). (2011) Palmela. Fotografias: Vini Couto.





Figura 07b – Máquina *Nora* utilizada no espectáculo *Nora*(1988)  
(2011) Palmela. Fotografia: Vini Couto.



Figura 07c – Máquina *Nau* utilizada no espectáculo *Trágicos e Marítimos* (1984-1985).  
(2011) Palmela. Fotografia: Vini Couto.





Figura 07d – Máquina *Aquário* utilizada no espectáculo *A peregrinação* (1989-1993). (2011) Palmela. Fotografia: Vini Couto.

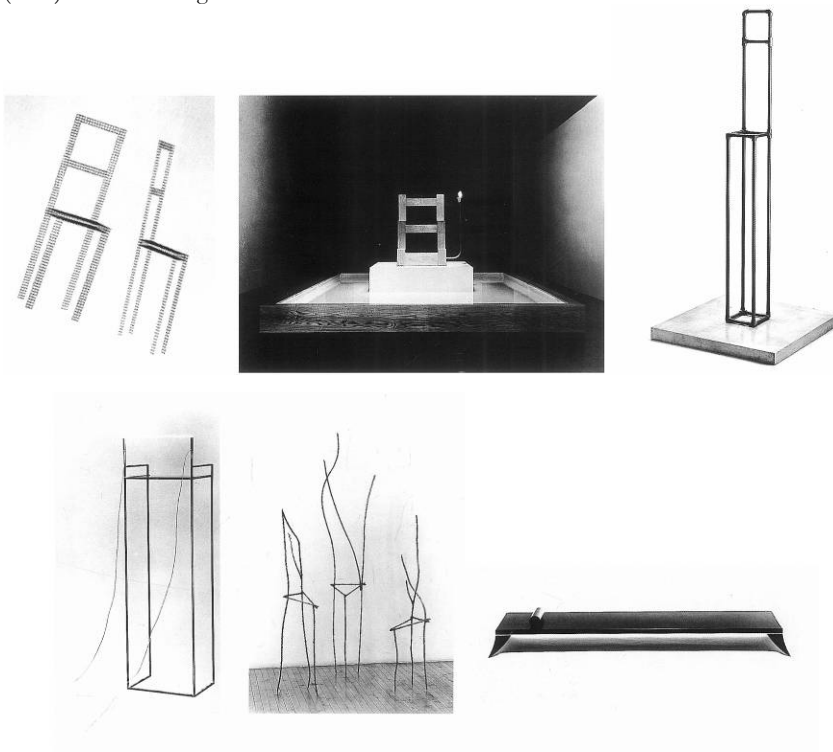


Figura 08 - Cadeiras de Robert Wilson utilizadas para os espectáculos: *The life and times of Sigmund Freud* (1969); *Overture* (1972); *Einstein on the beach* (1972); *Die Materie* (1989); *La Flûte enchantée* (1991); *Orlando* (1989). (Stearns 1997:218-219)



Figura 09 – Cenas do espectáculo *Ensaio sobre a cegueira* (2004-2005). (Bando 2005:107)





Figura 10 – Máquina *Xilofone* utilizada no espetáculo *Liberdade* (1994-1997). (Bando 2005:83)



Figura 11 - Máquina *Návia* utilizada no evento *Peregrinação*(1998-1998) da Expo'98. (Bando 2005:91)



Figura 12 – Máquina *Teatro* utilizada no espectáculo *Amanhã* (1992-2005). (bando 2005:77)